

அம்ருதா

Amrudha Tamil Monthly

Volume 19 Issue 12 July 2025 Rs.30
ஆண்டு 19 இதழ் 12 ஜூலை 2025 ரூ.30



ஹோலிவூட் அரசியல்
ரதன்

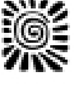
பாலியல் சுரண்டல்கள்
புதிய மாதவி

டூரிஸ்ட் ஃபேமிலியும் அயோத்தியும்

அ. ராமசாமி



ஆண்டு 19 இதழ் 12



அம்ருதா

நவீன கலை இலக்கிய சமூக மாத இதழ்

ஜுலை - 2025 விலை ரூ. 30

கௌரவ ஆசிரியர்
திலகவதி

ஆசிரியர்
பிரபு திலக்

வடிவமைப்பு: **இரா.செந்தில்குமார்**
+91 89394 38815

அம்ருதா
#5, 5வது தெரு, சோமசுந்தரம் அவென்யூ
சக்திநகர், போரூர், சென்னை-600116
தொலைபேசி: -044-2435 3555, 94440 70000
மின்னஞ்சல்: info.amrudha@gmail.com
இணையம்: www.amruthamagazine.com

Published by Prabhu Thilaak
No. 5, 5th Street
Somasundaram Avenue
Shakthi Nagar, Porur
Chennai - 600 116

And Printed by A. Chandran on behalf
of AMRUDHA
Ayyanar Offset, No. 10 Subbarao Nagar
Choolaimedu, Chennai - 600 094

Owner and Editor: Prabhu Thilaak

• அம்ருதா, ஒயிட் லோட்டஸ் தனியார் குழுமத்தின் ஓர் அங்கம்

இந்த இதழில்...

வியட்நாம் 50 ஹொலிவூட் அரசியல் ரதன்	04
முயங்கொலிக் குறிப்புகள் கயல்	15
சிறுகதை சந்திரிகா பாலன்	16
பாலியல் சுரண்டல்கள் புதியமாதவி	20
அனேகத்தின் ருசி ஷங்கர்ராமசுப்பிரமணியன்	26
நினைவோடை பாவண்ணன்	29
உலக சினிமா சொர்ணவேல்	34
கவிதை நா. விச்வநாதன்	43
சிறுகதை பூமா ஈஸ்வரமூர்த்தி	44
உலக இலக்கியம் கால சுப்ரமணியம்	48
டூரிஸ்ட் ஃபேமிலியும் ‘அயோத்தி’யும் அ.ராமசாமி	59
கவிதை கருணாகரன்	64
புகழ் சேர, ஆயுள் குறைகிறது இந்திரா பார்த்தசாரதி	66

வியட்நாம் 50

ஹொலிவூட் அரசியல்

வியட்நாம் போரை மையப்படுத்தி பல திரைப்படங்கள் வெளிவந்துள்ளன. வியட்நாமிலிருந்தும் ஹொலிவூட்டிலிருந்தும் பல படங்கள் வெளிவந்துள்ளன. இக் கட்டுரையில் ஹொலிவூட்டின் வியட்நாமிய திரைப்படங்கள் பற்றிய கருத்துக்கள் முன்வைக்கப்படுகின்றது.

● ரதன்

வியட்நாம் போர் முடிவுக்கு வந்து 50 வருடங்களாகின்றன. சுமார் 20 வருடங்கள் வட வியட்நாமுக்கும் தென் வியட்நாமுக்குமிடையில் நடைபெற்று வந்த போர் ஏப்ரல் 30,1975இல் செய்கன் நகரம் வட வியட்நாமிடம் வீழ்ச்சியடைந்தவுடன் போர் முடிவுக்கு வருகின்றது. யூலை 2, 1976இல் வட வியட்நாமும் தென் வியட்நாமும் இணைந்து புதிய நாடான வியட்நாம் சோசலிசக் குடியரசாக மலர்ந்தது.

போரில் வட வியட்நாமுக்கு சோவியத் ஆதரவு நாடுகள் ஆதரவளித்தன; சீனாவும் ஆதரவுகொடுத்தது. தென் வியட்நாமுக்கு அமெரிக்காவும் அதன் ஆதரவு நாடுகளும் ஆதரவளித்தன. சுமார் ஐந்து லட்சம் அமெரிக்க படைகள் தென் வியட்நாமில் தங்கியிருந்து தென் வியட்நாமுக்கு ஆதரவாக போரிட்டன. இதனை வியட்நாமியர் அமெரிக்க போர் எனவும் அழைப்பர்.



அமெரிக்க வரலாற்றில் இந்தப் போர் மிகவும் முக்கிய இடத்தைப் பெற்றுள்ளது. போருக்கு எதிராக தொடர்ச்சியான போராட்டங்கள் அமெரிக்காவில் நடைபெற்றன. சுமார் 2 மில்லியன் வியட்நாமியர் இப் போரினால் இறந்துள்ளனர் அல்லது கொல்லப்பட்டுள்ளனர். 58,200 அமெரிக்க இராணுவ வீரர்கள் இப் போரில் இறந்துள்ளனர். இவர்களில் நூறு வீரர்கள் கனடிய வீரர்களாவார்கள். 60,000 அமெரிக்க இராணுவ வீரர்கள் தற்கொலை செய்துகொண்டனர்.

இப் போரை மையப்படுத்தி பல இலக்கியங்கள் மலர்ந்துள்ளன. கவிதைகள், சிறுகதைகள், நாவல்கள் என ஏராளமான படைப்புக்கள் வெளிவந்துள்ளன. அமெரிக்க இராணுவ வீரர்களின் அனுபவங்களும் படைப்புக்களாக பதிவாகியுள்ளன. பல திரைப்படங்கள் வெளிவந்துள்ளன. வியட்நாமிலிருந்தும் பல படங்கள் வெளிவந்துள்ளன. ஹொலிவூட்டிலிருந்தும் பல படங்கள் வெளிவந்துள்ளன. இக் கட்டுரையில் ஹொலிவூட்டின் வியட்நாமிய திரைப்படங்கள் பற்றிய கருத்துக்கள் முன்வைக்கப்படுகின்றது. (பிறிதொரு கட்டுரையில் வியட்நாமிலிருந்து வெளியான மற்றும் வேறு நாடுகளிலிருந்து வெளியான வியட்நாமிய போர் பற்றிய படங்களைப்பார்க்கலாம்.)

திரைப்பட வரலாற்று ஆய்வாளர் Jeremy Devine, 'வியட்நாம் போர்ப் படங்கள் அதிர்ச்சிகரமான நீடித்த வலியுடனான நேரடி அனுபவங்களின் சாட்சியாக உள்ளன. எனவே இப் படங்கள் மிக முக்கியமானவை' எனக் கூறியுள்ளார். வியட்நாம் போரினைப் பற்றி முதலில் வெளிவந்த படங்கள் இராணுவ வீரர்களின் அனுபவங்களின் வெளிப்பாடாக மட்டும் அமையாமல், அமெரிக்க அரசியல் திட்டத்தின் வன்முறைகளையும் பதிவு செய்துள்ளன.

1970இல் வியட்நாம் போரானது அமெரிக்காவிற்கு ஒரு புதைகுழியாக மாற்றமடைந்தது. ரெற் ((TET)) வியட்நாமிய புதுவருடக் கொண்டாட்டங்கள் நடைபெற்ற பொழுது, வியட்நாம் கொங்கிரஸ், தெற்கில் முகாமைத்து தங்கியிருந்த அமெரிக்க படைகள் மீது தாக்குதல்களை மேற்கொண்டது. அமெரிக்காவிற்கு மிகப் பெரிய இழப்பை இத்தாக்குதல் ஏற்படுத்தியது.



Turning Point: The Vietnam War

அப்போதைய அமெரிக்க அதிபர் ஜோன்சனின் செல்வாக்கு மிகப் பெரிய சரிவைக் கண்டது. மறுபுறத்தில் வியட்நாமில் தங்கியிருந்த அமெரிக்க படைகள், வியட்நாமிய கிராமங்கள் மீதும் மக்கள் மீதும் கொடூரமான தாக்குதல்களை மேற்கொண்டன. குறிப்பாக My Lai என்ற கிராமம் Son Tinh மாகாணத்தில் அமைந்துள்ளது. அங்கேயும் மிக மோசமான அமெரிக்க வீரர்களின் தாக்குதல்கள் இடம்பெற்றிருந்தன.

இவை பற்றி உடனடியாக ஊடகங்களில் செய்திகள் வெளிவரவில்லை. பின்னர் பிள்ட்டூன் பிரிவுத் தலைவர் Lt. William Calley, Jr மீது இராணுவம் நடவடிக்கை எடுத்தது. இதனைக் கூட அமெரிக்க பழமைவாதிகள் கண்டித்தனர். இராணுவ வீரர்கள் தங்களது கடமையையே செய்தனர் எனக் கூறியது. தாராளவாதிகள் போரையும் அமெரிக்க அரசையும் கண்டித்தனர். பின்னாட்களில் Winter Soldier Hearings என அழைக்கப்பட்ட விசாரணைகள் 1971இல் இடம்பெற்றன. நியுயோர்க் ரைம்ஸ் பத்திரிகை, பென்ரகனிடமிருந்து இரகசியமாக வெளியான தகவல்களை பிரசுரித்தது. அப்போது நடைபெற்ற கருத்துக் கணிப்பின் பிரகாரம் 58 வீதமான அமெரிக்கர்கள் வியட்நாம் போர் தவிர்க்கப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்ற கருத்துடன் அமெரிக்க இராணுவம் அறத்துடன் செயல்படவில்லை எனவும் தெரிவித்திருந்தார்கள்.

வரலாற்றியலாளர் Tom Engelhardt மிகத் தெளிவாக அமெரிக்காவின் வியட்நாம் போரைப் பற்றிக் இவ்வாறு குறிப்பிடுகின்றார்; ‘இப் போர் அமெரிக்கர்களின் வீர பாரம்பரியத்தை அழித்துவிட்டது. அவர்கள், கொலையாளிகளாக மாறிய வீரர்களை, திரைப்படங்களினூடாகவும் ஊடகங்களினூடாகவும் கதாநாயகர்களாக பிம்பப்படுத்துகின்றார்கள். ஆனாலும் அவர்கள் மிக மோசமான தோல்வியாளர்கள்.’

வியட்நாம் போர் அமெரிக்காவின் பொருளாதாரத்தை மிக மோசமாக பாதித்தது. 1970களில் வியட்நாம் போருடன், இஸ்ரேலின் Yom-Kippur War-ம் பின்னர் 1978-79இல் ஈரானிய புரட்சியும் நடைபெற்றது. இவை பெட்ரோலின் விலையேற்றத்துக்கு காரணமாகியது. இதுவும் அமெரிக்க பொருளாதாரத்தை பாதித்தது. பணவீக்கத்துடன், பொருளாதார தேக்க நிலையையும் (stagflation) அமெரிக்கா அடைந்தது. நவம்பர் 1979ல் 52 அமெரிக்கர்களை ஈரான் பயணக் கைதிகளாக வைத்திருந்தது. இது சுமார் 444 நாட்கள் நடைபெற்றது. இந் நிகழ்வுகள் யாவும் அமெரிக்காவின் வல்லரசு நிலையை மிக மோசமாக பாதித்தது. உள்நாட்டில் மக்கள் மத்தியில் அதிருப்தி ஏற்பட்டது.

வியட்நாம் போரின் போது நிக்சன் ஜனாதிபதியாக இருந்தார். வோட்டர்கேட் ஊழல் அவரது பதவியை பறித்தது. பின்னர் போர்ட் அதிபரானர். அவரும் அடுத்து வந்த ஜனாதிபதி தேர்தலில் தோல்வியுற்றார்.

பின்னர் ஜிம்மிக் காட்டர். பணயக் கைதிகளை மீட்க எடுத்த முயற்சி தோல்வியடைந்நதன் விளைவு அவரும் அடுத்து வந்த ஜனாதிபதி தேர்தலில் தோல்வியுற்றார். அமெரிக்க நிறுவனங்கள் இக்காலகட்டத்தில் பெரும் சரிவைக் கண்டன. வட்டி வீதம் 21.5ஐ (1981) எட்டியது. ஒரு புறம் பொருளாதாரம், மறுபுறம் வல்லரசு நிலை என அமெரிக்கா பெரும் சரிவைக் கண்டுகொண்டிருந்தது. அப்போது றொனால்ட் றீகன் Make America Great Again எனக் கூறி அமெரிக்க ஜனாதிபதியாக வெற்றிபெற்றார்.

இந்த நிலையில் ஹொலிவூட் எவ்வாறான படங்களை எடுத்திருக்கும்?

1957ல் முதல் அமெரிக்க இராணுவப் படை வழமைபோல் பயிற்சியின் பெயரில் வியட்நாமில் தரையிறங்கினார்கள். 1965ல் வெளிவந்த Operation C.I.A. படம் அமெரிக்க உளவுப் படையின் வீரசாகசங்களை படமாக்கியுள்ளது. அமெரிக்க தூதுவரை கொலை செய்யப்படவுள்ளதை அறிந்த அமெரிக்க உளவுப்படை, தூதுவரை எவ்வாறு காப்பாற்றுகின்றது என்பதே 'ஒப்பிரேசன் சி.ஐ.ஏ' திரைப்படம். 1966ல் வெளிவந்த To the Shores of Hell (நரகத்தின் கரைகளை நோக்கி) படத்தின் கரு, எதிரிகளால் கைப்பற்றப்பட்ட தனது மருத்துவ சகோதரன் உயிருடன் இருப்பதை அறிந்து அவரை அமெரிக்க இராணுவ வீரர் காப்பாற்றுவதே. A Yank in Viet-Nam படமும் ஒரு வீர சாகசப்படம். சுட்டு வீழ்த்தப்பட்ட அமெரிக்க விமானி தெற்கு வியட்நாமில் ஒரு வியட்நாமிய தேசியவாதியையும் கொரில்லா வீரரையும் சந்திக்கின்றார். இவர்களை விமானி காப்பாற்றுவதாக காட்டப்பட்டுள்ளது. இப் படம் தெற்கு வியட்நாமில் படமாக்கப்பட்டதாக குறிப்புக்கள் தெரிவித்தாலும் உறுதிப்படுத்த முடியவில்லை.

1968ல் அப்போதைய ஹொலிவூட் நட்சத்திரம் John Wayne அமெரிக்க அரசின் உதவியுடன் எடுத்த படம் The Green Berets (அமெரிக்க இராணுவத்தின் விசேட படை வீரர்கள்). இப் படத்துக்கு அப்போதைய அமெரிக்க ஜனாதிபதி ஜோன்சனும் அமெரிக்க பாதுகாப்பு அமைச்சும் உதவிகளைச் செய்திருந்தது. 1965ல் றொபின் மோர் என்பவரால் எழுதப்பட்ட நாவலை ஜோன் வெயின் வாங்கி அதே பெயரில் படமாக்கியிருந்தார். ஜோன் வெயின் இப் படத்தில் நாயகனாக நடித்ததுடன் இணை இயக்குநராகவும் கடமையாற்றியிருந்தார். தென் வியட்நாமில் எதிரிகளால் கைப்பற்றப்படவிருந்த முகாம் ஒன்றை காப்பாற்றியதுடன், வட வியட்நாமிய படைத் தளபதியை கடத்துவதாகவும் திரைக்கதை அமைக்கப்பட்டிருந்தது. இப் படம் அமெரிக்காவில் பெரும் வெற்றி பெற்றது. ஆனால், திரைக்கதை வெறும் கற்பனை. உண்மைச் சம்பவங்களைக் கொண்டதல்ல. நாவலும் அதே வகைக்குரியதேயாகும். இப் படம் பின்னால் வரவுள்ள ஹொலிவூட் படங்களுக்கு ஒரு சிறந்த உதாரணமாக திகழ்ந்தது.

M*A*S*H (Mobile Army Surgical Hospital) படம் 1970ல் வெளிவந்தது. இப் படம் கொரிய போரைக் களமாகக் கொண்டது எனக் காட்டப்பட்டாலும், உண்மையில் இது வியட்நாமையே மையப்படுத்தியது. அமெரிக்க வைத்தியர்கள் குழு போர்க்களத்தில் எவ்வாறு காயப்பட்ட வீரர்களை காப்பாற்றுகின்றது என்பதனை மையமாகக் கொண்டது இப் படம். மற்றொரு அமெரிக்க வீரசாகசப் படம், றிச்சட் கூக்கரின் நாவலை அதே பெயரில் படமாக்கியது. 1972லிருந்து 1983 வரை றிச்சட் கூக்கரின் M*A*S*H நாவல் தொலைக்காட்சி தொடராகவும் தயாரிக்கப்பட்டது. 1967ல் வெளியான இரண்டாம் உலக யுத்தத்தை மையப்படுத்திய The Dirty Dozen, கிளின்ட் ஈஸ்ட்வூட் நாயகனாக நடித்த Kelly's Heroes படங்களில் வியட்நாமிய தாக்கம் இருந்ததை மறுக்க முடியாது.

வியட்நாம் என்றவுடன் ஞாபகத்துக்கு வருவது Stallone, Norris ஆகியோர். அதனைவிட Rambo என்றால் மிகையாகாது. இவர்களை மையமாகக்கொண்ட படங்கள் பெருவெற்றியீட்டின. இரண்டரை இலட்சம் அமெரிக்க வீரர்களால் வெல்லமுடியாத வியட்நாமை ஒருவர் முறியடிப்பதாக காட்டப்படும் படம் 'ரம்போ'. இவ்வரிசையில் American Commandos (1985), Behind Enemy Lines (1987), Ramboll (1988), Rambo: First Blood || (1985), Braddock: Missing In Action III (1988), Missing in Action | (1984), Missing In Action II (1985), Eye of the Eagle (1987), Eye of the Eagle II (1988) போன்றன சில. இவ்வரிசையில் வெளிவந்த படங்கள் பல வசூலில் பெரும் வெற்றியீட்டின.

வியட்நாம் போரில் மட்டுமல்ல, எந்தப் போரில் அமெரிக்க இராணுவ வீரர்கள் பங்குபற்றினாலும் அவர்களைப் பற்றிய வீரசகாகசப் படங்கள் வெளிவந்தவண்ணமேயுள்ளன. போரில் பங்குபற்றிய பின்னர் அவர்கள் மீண்டும் நாடு திரும்பி என்ன



Operation C.I.A.



Taxi Driver

செய்கின்றார்கள் என்பதனை மையப்படுத்தியும் பல படங்கள் வெளிவந்துள்ளன. இந்தவகையில் வியட்நாம் போருக்குச் சென்ற இராணுவ வீரர்களை மையப்படுத்தி வெளிவந்த படங்கள் பல விடயங்களை வெளிப்படுத்துகின்றன. சில படங்கள் அவர்களை சிறந்த மனிதர்களாக பிம்பப்படுத்தினாலும், பல படங்களில் அவர்களின் உளவியல் சிக்கல்கள் வெளிப்பட்டுள்ளன.

வீன ஹொலிவூட்டின் முக்கிய இயக்குநர்களுள் ஒருவர் என கருதப்படும் Martin Scorsese இயக்கி 1976ல் வெளிவந்த படம் 'ரக்சி ரைவர்'. Chronic insomnia வால் பாதிக்கப்பட்ட முன்னால் வியட்நாம் இராணுவ வீரர் Travis Bickle நியு யோர்க் நகரில் ஒரு இரவு நேர ரக்சி ஓட்டுனராக வேலை பார்க்கின்றார். இவரது கண்களினூடா நியு யோர்க் நகரில் நடைபெறும் சட்டத்துக்கு மாறான சம்பவங்களை இயக்குநர் பதிவு செய்கின்றார். ஒரு குழந்தை பாலியல் தொழிலாளியை வீரர் காப்பாற்றியுள்ளார். இராணுவ வீரராக றொபெர்ட் டி நிரோ மிகச் சிறப்பாக நடித்துள்ளார். இப் படம் கான் திரைப்படவிழாவில் சிறந்த இயக்குநர் விருதை இயக்குநருக்கு பெற்றுக்கொடுத்தது. உளவியல் பாதிப்புக்குள்ளான இராணுவ வீரர் நியு யோர்க் நகரில் செய்யும் சாதனைகளே இப் படம். ஆனால், இராணுவ வீரர் உளவியல்ரீதியா சந்திக்கும் பிரச்சினைகளை படம் வெளிப்படுத்த தவறிவிட்டது.

1971ல் வெளிவந்த Welcome Home Soldier Boys படம் ஓரளவிற்கு போரினால் பாதிக்கப்பட்ட இராணு வீரர்களின் மனோ நிலையை பதிவு செய்துள்ளது. இதனால் இப்படம் அமெரிக்க மக்களிடம் வரவேற்பை பெறவில்லை. வியட்நாமிலிருந்து திரும்பிய நான்கு வீரர்கள், ஒரு பழைய வாகனமொன்றை வாங்கி, அதில் கலிபோர்னியா நோக்கி பயணமாகின்றார்கள். வழியில் ஒரு பெண் வாகனத்தில் இவர்களுடன் பயணமாகின்றார். இவர்களின் செயல், அப் பெண் மரணமாக காரணமாகின்றது. இவர்களின் பயணப் பாதையில் இவர்களது உளவியல் சிக்கலால் சந்திக்கும் பிரச்சினைகளை இப் படம் வெளிப்படுத்தியுள்ளது.

William Hal Ashby இயக்கத்தில் 1978ல் வெளிவந்த திரைப்படம் Coming Home; வியட்நாம் போரிலிருந்து நாடு திரும்பிய வீரர்கள் உளவியல் சிக்கல்களுக்காக இராணுவ வைத்தியசாலையில் சிகிச்சை பெறுகின்றார்கள். அவர்களைச் சுற்றியுள்ள உளவியல் சூழலை இப் படம் வெளிப்படுத்தியுள்ளது. இப் படத்தில் ஜேன் பொன்டா பிரதான பாத்திரத்தில் நடித்துள்ளார். ஒஸ்காரின் சிறந்த நடிகை விருதையும் இப் படத்துக்காக பெற்றுக்கொண்டார்.

இப் படங்களின் வரிசையில் The Deer Hunter-ம் ஒரு முக்கியமான படம். இப் படமும் போரினால் பாதிக்கப்பட்ட வியட்நாம் வீரர்களின் வலியை பதிவு செய்வதாக காட்சிப்படுத்திய போதும், போர் எதிர்ப்பு, அதன் துயர விளைவுகளைப் பற்றிய வேதனையான சித்தரிப்பில், இறுதியாக அடிப்படை அமெரிக்க மதிப்புகளை மீண்டும் உறுதிப்படுத்துகின்றது. இப் படம் உண்மையில் வியட்நாம் போரைப் பற்றியது அல்ல; போரை அனுபவித்தவர்கள் மீது அதன் விளைவைப் பற்றியது. இது ஒரு உணர்ச்சிகளுடன் கூடிய சோகம். போரின் உள்ளடகத்தைப் பற்றியும் அதன் புறக் காரணிகள் பற்றியும் உரையாடவில்லை. தர்க்கிக்கவுமில்லை. போரின் அரசியல் ஆராயப்படும் அல்லது விவாதிக்கப்படும் எந்த தருணமும் இல்லை. வியட்நாம் கொங்கிரசை (வியட்நாம் வடக்கில் போராடும் இராணுவம் - கம்யூனிஸ்ட்கள் என அமெரிக்காவால் அழைக்கப்படுபவர்கள்) மிகவும் மோசமாக சித்திரித்துள்ளது இப் படம்.

த வோர் (1994), த வோர் அற் கோம் (1996) ஆகிய படங்கள் வியட்நாம் போரில் பங்கு பற்றிய வீரர்களின் அன்றாட வாழ்வியல் அவலங்களை பதிவு செய்துள்ளன.

வியட்நாமில் போரின் போது கைது செய்யப்பட்டவர்களை மையப்படுத்தி பல படங்கள் வெளிவந்துள்ளன. றொனால்ட் ரீகன் வியட்நாமை பல தடவைகள் போர்க் கைதிகள் சம்பந்தப்பட்ட முழுமையான விபரங்கள் வெளியிடப்படவில்லை எனக் குற்றஞ்சாட்டியுள்ளார். இலங்கையில் நடைபெற்றது போல், காணாமல் போன வீரர்கள் இறந்தவர்களாகவே கருதப்படுகின்றார்கள். 1991ல் என்.பி.சி, வோல் ஸ்ரீட் ஜேர்னல் சஞ்சிகை இணைந்து நடாத்திய கருத்துக் கணிப்பில், 69 வீதமான அமெரிக்கர்கள் இன்னமும் வியட்நாம் அமெரிக்கர்களை கைதிகளாக வைத்துள்ளது என நம்பிக்கை தெரிவித்துள்ளனர். அமெரிக்க செனட்டர் பொப் சிமித், வியட்நாமில் கைதிகளாக உள்ளார்கள் என நம்பப்படுபவர்களின் படங்களை வெளியிட்டுள்ளார். The Tennessean இணையத்தில் மே 24, 2023ன்

செய்திக் குறிப்பில் 1582 அமெரிக்கர்கள் இன்னமும் வியட்நாமில் கைதிகளாக உள்ளார்கள் என Defense POW/MIA Accounting Agency கருதுவதாக தெரிவித்துள்ளது. ஆகக் குறைந்தது 700 அமெரிக்கர்கள் வியட்நாமில் உள்ளார்கள் என நம்பப்படுகின்றது. இது போர் முடிந்து 49 ஆண்டுகளின் பின்னரான செய்தி. பெரும்பாலான கைதிகள் விமானப் படையைச் சேர்ந்தவர்கள். விமானம், ஹெலிகாப்டர் சுட்டு வீழ்த்தப்பட்டபோது கைதாகியவர்கள்.(1)

1972இல் வெளிவந்த LIMBO படத்தில், மூன்று பெண்களின் துணைவர்கள் வியட்நாம் போர் வீரர்கள். இவர்கள் கைதிகளாக வியட்நாமில் உள்ளனர். இவர்கள் பிரான்சில் நடைபெற்ற வியட்நாம் சமாதான மாநாட்டுக்குச் செல்கின்றனர். அங்கு காண்பிக்கப்பட்ட காணொளிகளால் மனமாற்றமடைந்து போருக்கு எதிராக பிரச்சாரம் செய்கின்றார்கள். இவர்களில் இருவரின் துணைவர்கள் இறந்து விடுகின்றார். ஒருவர் மட்டும் மிகவும் பலவீனமான நிலையில் விடுவிக்கப்படுகின்றார். When Hell Was in Session என்ற படத்தில் வியட்நாம், அமெரிக்க கைதிகளை எவ்வாறு சித்திரவதை செய்கிறது என்பதனைக் காட்டுகிறது. Birdy (1985) படத்தில் அமெரிக்க வீரர் உளவியல் தாக்கத்தால் பறவைகளாக மாற்றமடைவதாக நினைக்கின்றார்கள். Cage (1988) போரினால் மனோநிலை பாதிக்கப்பட்ட வீரர், மனத்தில் சிறுவனாகவும் உருவத்தில் பெரியவனாகவும் உள்ளார்.

P.O.W. The Escape, The Hanoi Hilton Missing in Action, Missing in Action 2: The Beginning, Rambo: First Blood Part II , Rolling Thunder, Uncommon Valor, In Love and War (1987), House (1985) போன்ற படங்கள் போர்க் கைதிகளை மையப்படுத்திய படங்கள். ர0ம்போ, பெர்ஸ்ட் பிளட், மிஸ்ஸிங் இன் அக்சன் போன்ற படங்கள் போர்க் கைதிகளை பிம்பப்படுத்தினாலும், அமெரிக்காவின் வீரத்தை வெளிப்படுத்தும் படங்கள்.

1968ல் வெளிவந்த படம் Angels from Hell. போரலிருந்து மீண்ட வீரர், தனது முன்னால் மோட்டர் சைக்கிள் குழுவுடன் இணைந்து வன்முறைகளை செயல்களில் ஈடுபடுகின்றார். கிளின்ட் ஈஸ்ட்வூட்டின் Dirty Harry (1971), Magnum Force (1973), The Enforcer (1976), Sudden Impact (1983), The Dead Pool (1988) ஐந்து படங்களிலும் கிளின்ட் நாயகன்; 1976ல்



Angels from Hell (1968)

வெளிவந்த 'த என்போசர்' திரைப்படம் முன்னால் வியட்நாம் போர் வீரர்கள் குற்றச்செயல்களில் ஈடுபடுவதாக காட்சிப்படுத்தியுள்ளது. சுமார் நாற்பதுக்கு மேற்பட்ட படங்கள் இவ்வரிசையில் வெளிவந்தன. Vanishing Point 1971), The Visitors (1972) Jud (1970) Cease Fire (1985), Search and Destroy (1981) போன்றன சில.

இப்படங்கள் அனைத்தும் வியட்நாமில் வியட்நாமிய படைகளுக்கு எதிராகவும் அதன் ஒற்றுமைக்கு எதிராகவும் போரிட்ட வீரர்களின் வாழ்வியலைப் பற்றியவையாகும். போரின் போது அவர்கள் எவ்வாறு செயல்பட்டார்கள், போரின் பின்னர் அவர்களுக்கு ஏற்பட்ட உளவியல் சிக்கல்கள், அங்கு அவர்கள் செய்த வன்முறைகள், அமெரிக்கா திரும்பிய பின்னர் அவர்கள் செய்த குற்றச் சம்பவங்கள் என படங்கள் வியட்நாம் போர் வீரர்களை பிம்பப்படுத்தியுள்ளது. ஆனால், அமெரிக்க அரசினை விமர்சிக்கவில்லை. போர் வீரர்களை விமர்சிப்பதன் மூலம் அரசை இப் படங்கள் காப்பாற்றிவிட்டன. ஹொலிவூட், வியட்நாமில் போரிட்ட வீரர்களை வன்முறையாளர்களாக பிம்பப்படுத்தி, அமெரிக்காவை போரின் மீதான காரணங்களிலிருந்து காப்பாற்றிவிடுகின்றது. வியட்நாம் போரில் அமெரிக்க அரசின் மீதான விமர்சனங்களிலிருந்து அமெரிக்காவை காப்பாற்றுவதில் ஹொலிவூட் பெரும் பங்குவகித்துள்ளது.

ஈரானில் 444 நாட்கள் பணயக் கைதிகளாகவிருந்தவர்களுக்கு அதிகளவு கவனம் செலுத்தப்பட்டுள்ளது. வியட்நாம் போர் வீரர்கள் பராபட்சமாக நடாத்தப்படுகின்றார்கள். வியட்நாமில் போரிட்ட வீரர்களுக்குரிய புதிய வாழ்க்கைத் திட்டங்களை அமெரிக்கா தகுந்த முறையில் செய்யவில்லை என்ற குற்றச்சாட்டு பரவலாக முன்வைக்கப்பட்டுள்ளது.

1969ல் 1944 ஜனவரி முதலாம் திகதியிலிருந்து 1950 டிசம்பர் 31க்குள் பிறந்தவர்களுக்கு ஒரு அதிர்ஷ்ட சீட்டு குழுக்கப்பட்டது. இதில் தெரிவானர்கள் அமெரிக்க இராணுவத்தில் இணைக்கப்பட்டு வியட்நாம் போருக்கு அனுப்பப்பட்டனர். இதற்கு அமெரிக்காவில் பலத்த எதிர்ப்பு ஏற்பட்டது. 1967ல் முகமட் அலி அதிர்ஷ்ட சீட்டு மூலம் தெரிவான போதும், வியட்நாம் போருக்கு செல்ல மறுத்துவிட்டார். இதனால் பத்தாயிரம் டொலர் அபராதமும் மூன்று வருட சிறைத் தண்டனையும் விதிக்கப்பட்டது. அத்துடன் இவர் குத்துச் சண்டைப் போட்டிகளிலும் பங்கு பற்ற முடியாமல் தடைசெய்யப்பட்டது. இதனை எதிர்த்து முகமட் அலி மேல் நீதிமன்றம் சென்றார். அங்கு இவரது தண்டனை ரத்துச் செய்யப்பட்டது



Rambo

அதிர்ஷ்ட சீட்டு முறையை விரும்பாத பலர் கனடா, சுவீடன் போன்ற நாடுகளில் அரசியல் தஞ்சமடைந்தனர். அமெரிக்கா இராணுவத்தலிருந்து விடுவிக்கப்பட்டவர்கள், விடுவிக்கப்பட்டதை உறுதிப்படுத்திய பின்னரே, கனடாவில் அரசியல் தஞ்சமளித்தனர். பின்னர் இதுவும் தவிர்க்கப்பட்டு அனைவருக்கும் அரசியல் தஞ்சம் கொடுக்கப்பட்டது. அமெரிக்க அரசு சுவீடனைக் கண்டித்தது; கனடாவைக் கண்டிக்கவில்லை. கனடாவும் அமெரிக்காவின் வியட்நாம் போருக்கு எதிராக கருத்துத் தெரிவிக்கவில்லை.

வியட்நாமுக்கு அமெரிக்கா இராணுவத்தை அனுப்பிய நாளிலிருந்தே வியட்நாம் போருக்கு எதிரான போராட்டங்கள் அமெரிக்காவில் ஆரம்பமாகிவிட்டது. பின்னாட்களில் இது மிகவும் உக்கிரமாகவும் நடைபெற்றது. ஜேன் பொன்டா, சீன் பென் போன்ற பல பிரபல நடிகர்களும் எதிர்ப்புத் தெரிவித்தனர். இதனால் ஜேன் பொன்டா வை ஹனோய் ஜேன் (Hanoi Jane) எனவும் அழைப்பர். மார்ட்டின் லூதர் கிங், வியட்நாம் போரை மிகக் கடுமையாக எதிர்த்தார். இக் காலகட்டத்தில் பல பாடல்கள் வியட்நாம் போருக்கு எதிராக பாடப்பட்டன. பரவலாக இப் பாடல்கள் ஒலித்தன. அவற்றில் சில; Raise my taxes/ Freeze my wages/Send my son to Vietnam, What Are You Fighting For?(Phil Ochs), I Ain't Marching Anymore, Bring 'Em Home (Pete Seeger), Saigon Bride (Joan Baez), Give Peace a Chance, (John Lennon)

வியட்நாம் போருக்கு எதிரான போராட்டங்கள் பெரும்பாலானவை பல்கலைக் கழக மாணவர்களாலேயே ஆரம்பிக்கப்பட்டது. பல்வேறு அமைப்புக்களும் போராட்டங்களில் ஈடுபட்டபோதும், பல்கலைக் கழக மாணவர்களின் பங்களிப்பு முக்கியமானது. வியட்நாம் எதிர்ப்பு போராட்டங்களின் பின்னர், தற்போது இஸ்ரேலின் காசா ஆக்கிரமிப்புக்கு எதிராக போராட்டங்கள் நடைபெற்றன. இவற்றிலும் பல்கலைக் கழக மாணவர்களின் பங்களிப்பு அதிகமாகவிருந்தது.

விளைவு: டொனால்ட் டிரம்ப்ன் 2.0 அரசு , பல்கலைக் கழக மானியங்களை நிறுத்தி, பல்கலைக் கழக மாணவர்களினதும் பேராசிரியர்கள், விரிவுரையாளர்களின் சுதந்திரக் குரலை ஒடுக்குகின்றது.

வியட்நாம் போரை விமர்சித்து, போரின் உண்மை நிலையை வெளிப்படுத்தி 80களில் பல படங்கள் வெளியாகின. இவை போரைப் பற்றிய கருத்தியலில் மாற்றங்களை வெளிப்படுத்தின. ரொரன்ரோ, கான், வெனிஸ் உட்பட்ட பல சர்வதேச திரைப்பட விழாக்களில் இப் படங்கள் திரையிடப்பட்டன.

80களின் பின்னர் அமெரிக்க ஏகாதிபத்தியத்துக்கு எதிராக ஹொலிவூட்டிலிருந்தும் பல படங்கள் வெளியாகின. குறிப்பாக மைக்கல் மூர், ஒலிவர் ஸ்ரோன் போன்ற இயக்குநர்களின் படங்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. முன்னவர் ஒரு விவரணத் திரைப்பட இயக்குநர். ஒலிவர் ஸ்ரோன், வியட்நாம் போரில் பங்குபற்றிய வீரர். போரில்


The Deer Hunter

காயமடைந்தவர்களுள் ஒருவர். போரின் பின்னர் நியுயோர்க் திரைப்படக் கல்லூரியில் திரைப்படவியலைக் கற்றிருந்தார். இவரது வியட்நாம் போரை மையப்படுத்திய மூன்று படங்கள் (முத்தொகுதி) போரை மையப்படுத்திய படங்களில் மிக முக்கியமானவை. Platoon, Born on the fourth of July, Heaven and Earth, Born on the Fourth of July ஆகிய படங்களே அவையாகும். இவற்றைவிட வேறு பல சிறந்த படங்களும் வெளியாகியுள்ளன. அவற்றுள் சில: Apocalypse Now, Full Metal Jacket, Casualties of War, Hamburger Hill, Rescue Dawn, We Were Soldiers, Hamburger Hill, Good Morning, Vietnam , The Deer Hunter.

போரில் பங்கு பற்றியவரே திரைக்கதையமைத்து இயக்கிய முதலாவது படம் 'பிளட்டூன்' (Platoon). இப் படம் போரின் முரண்பாடுகளை பற்றினது மட்டுமல்லாமல், ஒரு காட்டுக்குள் அடுத்து என்ன நடக்கும் எனத் தெரியாது திணறும் அமெரிக்க வீரர்கள் பற்றியது. தங்களது கோபத்தை தணிக்க புகைக்கின்றார்கள், குடிக்கின்றார்கள். வியட்நாமிய பொது மக்களை துன்புறுத்துகின்றார்கள். இருத்தலுக்காக தங்களுக்குள் போட்டியிடுகின்றார்கள். அமெரிக்காவின் தரநிலை இங்கு பாதிக்கப்படுகின்றது. தங்களது கட்டுப்பாட்டுக்குள் சுற்றாடலைக் கொண்டுவர, கொல்லக்கூடியவர்களை கொல்கின்றார்கள்.

கிறிஸ் ரெய்லர், இளம் வெள்ளையின இளைஞன், இப் போரில் ஒரு அமெரிக்க வீரன். தனது கல்லூரிக் கல்வியை இடைநிறுத்திவிட்டு போரில் பங்கு பற்றுகிறான். இவனது தாத்தா முதலாம் உலக போர் வீரன், தந்தை இரண்டாம் உலகப் போர் வீரன். இவர்களிடமிருந்தும் கற்றவையும் பெற்றவையும் அவனுக்கு வியட்நாம் போரில் தெரியவில்லை. அதற்கு மாறாகவேயுள்ளது போர். 'அப்பாவிகளே இப் போரின் பலிக்கடாக்கள்' என்ற ஒரு ஒரு விடயத்தை அவன் உணர்ந்து கொண்டான். தனது பாட்டியாருக்கு வியட்நாமிலிருந்து எழுதும் கடிதத்தில், 'புதிய வீரர்களை இங்கு மதிப்பதில்லை. அவர்களது உயிர் இங்கு ஒரு பொருட்டானதல்ல' என எழுதுகிறான். முதலாம் உலகப் போரையோ, இரண்டாம் உலகப் போரையோ, வியட்நாம் போருடன் ஒப்பிடமுடியாது. ஏனெனில் அவை வெற்றி பெறுவதற்கான போர்கள். இப் போர் இருத்தலியக்கான போர் என்பதனையும் அவன் உணர்ந்துகொள்கிறான்.

போர் வீரர்களில் இரு வகையினர் உள்ளனர். ஒரு வகை போரை மனிதாபிமானத்துடன் அணுகுதல், மற்றொரு வகை வியட்நாமை அழிப்பதே தங்களது வெற்றி என கருதுபவர்கள். கிறிஸ், சக வீரர்களின் இறந்த உடலைப் பார்க்கும் பொழுது, துப்பாக்கியையே தூக்க பயப்பிடுகின்றார். போர் 60-70 வீதமான நேரங்களில் இரவிலேயே நடைபெறுகின்றது. பயம், சோர்வு, ஆத்திரம் போன்றவை ஒரு போர்வீரனுக்கு ஏற்படுத்தும் தாக்கத்தை அவன் பொது மக்கள் மீதே வெளிப்படுத்துகிறான். இது வீரனுக்கான கட்டுப்பாட்டையும் தார்மீக சமநிலையையும் இழக்கச் செய்கின்றது. வியட்நாமில் என்னத்தைச் சாதிக்க முடியுமோ என்பதனை விட, என்னத்தை பெறலாம் என்ற நிலைக்கு வீரர்கள் தள்ளப்படுகின்றார்கள். ஒரு வியட்நாமிய அப்பாவி பெண்ணை பாலியல் வன்புணர்வு செய்த சக வீரனை, கிறிஸ் ரெய்லர் தடுக்கிறான். வன்முறை செய்யும் வீரன், இவனது ஆண்மையை கேள்விக்குட்படுத்துகிறான். போர் தோல்வியில் செல்லும் போது, பல வீரர்கள் தங்களது ஆண்மையை வெளிப்படுத்த இவ்வாறான செயல்களில் ஈடுபடுகின்றார்கள் என ஒலிவர் ஸ்ரோன் விமர்சிக்கின்றார். போர் வீரர்களின் நடவடிக்கைகளுக்கு அமெரிக்க அரசே காரணம். இராணுவ பயிற்சியின்

- தொடர்ச்சி 13ஆம் பக்கம்

10ஆம் பக்கம் தொடர்ச்சி...

போது கற்பிக்கப்படும் விடயங்களில் மனிதமில்லை, வீரமேயுண்டு. இதுவே இவ் வீரர்களின் நடவடிக்கைகளிலும் பாதிப்பை ஏற்படுத்துகின்றது. வியட்நாம் போரை மையப்படுத்தி வெளிவந்த படங்களில் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்க சிறந்த படமிது.

Born On The Fourth Of July (1989); சிறு வயதில் அமெரிக்க சுதந்திர தின விழாக்களில் பெற்றோருடன் உற்சாகமாக கலந்துகொள்ளும் கோவிக் (Kovic), 1961ல் ஜோன். எப். கெனடியின் பேச்சினால் கவரப்படுகிறான். பின்னர் வியட்நாம் போரில் அமெரிக்க வீரனாக கலந்துகொள்கிறான். போரில் இவனது குழுவினரால் பல அப்பாவி வியட்நாம் கிராமவாசிகள் கொல்லப்படுகின்றனர். தற்செயலாக எதிர்பாராதவிதமாக சக அமெரிக்க வீரன் வில்சனை, கோவிக் கொன்றுவிடுகிறான். இவனது குழுத்தலைவன், கப்டன் இதனை எவருக்கும் தெரிவிக்க வேண்டாம் என்கின்றார். போரின் போது காயமுற்ற கோவிக்கின் உடலின் ஒரு பகுதி இயங்கமுடியாமல் உள்ளது. அமெரிக்க திரும்பி நியு யோர்க் நகரின் வைத்தியசாலையில் சிகிச்சை பெற்ற போதும் முன்னேற்றமெதுவுமில்லை. பின்னர் கோவிக் குடிபோதைக்கு அடிமையாகிறான். வில்சனைக் கொலைசெய்த குற்றஉணர்வு மனதைத் தாக்க வில்சனின் மனைவியிடம் பாவமன்னிப்புக் கேட்கிறான். வில்சனின் மனைவி கோவிக்கை மன்னிக்க மறுக்கின்றார். பின்னர் கோவிக் போருக்கு எதிரான அமைப்பு ஒன்றிலிணைந்து செயல்படுகிறான்.

போரின் பின்னர் கோவிக் சக்கர நாற்காலியில் அமர்ந்து உலாவுகிறான். அவனது போருக்குப் பின்னாரான அடையாளம் கேள்விக்குறியாகவுள்ளது. அவன் நாட்டிற்காக செய்த சேவையை எவருமே மதிக்கவில்லை. அவனது உடல் உறுப்பு இழப்பு சக மனிதர்களின் கேலிக்குரியதாகின்றது. கோவிக் சகோதரன் போருக்கு எதிரானவன். அதே போல் முன்னால் காதலியும் போருக்கு எதிராக போராடுகிறார்கள். கோவிக் இரண்டு வகையில் பாதிக்கப்பட்டுள்ளான். ஒன்று அவனது கால் இழப்பு. மற்றையது அவனது உளவியல் சிக்கல். இதனை சுற்றியுள்ளவர்களால் புரிந்துகொள்ள முடியாமல் உள்ளது. போரினை ஆதரித்து கோவிக் கூறும் கருத்துக்கள் காற்றிலே கரைகின்றன. அமெரிக்க சுதந்திர தினத்தில் - யூலை 4 கோவிக்கிற்கு பதக்கம் வழங்கப்பட்டது. அங்கு அவனது பழைய நினைவுகள் துன்புறுத்துகின்றன. சக இராணுவ வீரனைக் கொன்றமை; அப்பாவி வியட்நாம் மக்களைக் கொன்றமை; கோவிக்ன் நிலைமையில் எங்கள் மத்தியிலும் பலர் உள்ளனர். இவர்களை நாம் புரிந்துகொண்டுள்ளோமா?

இப் படமானது ஒரு தனிப்பட்ட சடங்குவழிபாட்டுக் கதை. இது பழக்கமான காலவரிசைப்படி அல்லாத, அப்பாவித்தனம் (தூண்டல்), முதல் அனுபவம் (போர்), மூல அறிவு (ஏமாற்றம்) வரையிலான போக்கைக் காட்டுகிறது. ஆனால், வியட்நாம் அமெரிக்காவின் போர் சாதனையை உடைத்தது போலவே, வியட்நாம் போர் நினைவுக் குறிப்பும் ஒரு மதிப்பிற்குரிய இலக்கிய மரபிற்கு அதன் மாற்றங்களுக்கு காரணமாகின்றது.

பின்னர் கோவிக் தன்னை உணர்ந்து போருக்கு எதிராக பிரச்சாரம் செய்கின்றார். கோவிக் பாத்திரத்தினூடாக ஒலிவர் ஸ்ரோன் தன்னை வெளிப்படுத்துகின்றார். 'போருக்கு எங்களை அனுப்புவதற்காக அரசு பொய் சொல்லிவிட்டது. போரில் நாங்கள் வெற்றிபெறுகிறோம் என்று கூறியது பொய். நான் முன்வரிசையில் நின்று போரிட்டேன். நாங்கள் தோற்றுக் கொண்டிருப்பதனை கண்டேன்' என இயக்குநர் தெரிவித்தார்.



Full Metal Jacket (1987)

ஒலிவர் ஸ்ரோனின் மூன்றாவது வியட்நாம் போர் படம் Heaven and Earth. When Heaven, Earth Changed Places ஆகிய இரு நூல்களை மையமாக வைத்து எடுக்கப்பட்டது. இந் நூல்களை முன்னர் வியட்நாமில் போரின் போது வாழ்ந்தவர் எழுதியுள்ளார். பின்னர் அமெரிக்காவிற்கு புலம்பெயர்ந்து அங்கு வாழ்ந்தபோதே இந்த நூல்கள் எழுதப்பட்டன. இப் படமும் போரினை விமர்சிக்கின்றது.

Hearts and Minds (Doc.) – முன்னால் அமெரிக்க ஜனாதிபதி லின்டன் ஜோன்சனின் 'இறுதி வெற்றி என்பது அங்கு உண்மையில் வாழும் மக்களின் இதயங்களையும் மனதையும் பொறுத்தது' என்ற வார்த்தைகளை முன்நிறுத்தி எடுக்கப்பட்டது. ஒஸ்காரின் சிறந்த விவரணத் திரைப்பட விருதைப் பெற்றது. கான் உட்பட பல திரைப்பட விழாக்களில் திரையிடப்பட்டது.

Sir! No Sir! (2005); G.I என்பது முதலாம் உலகப்போரிலிருந்து அமெரிக்க இராணுவத்தால் உபயோகப்படுத்தப்படும் சொல். இதற்கு பல அர்த்தங்கள் உள்ளன. G.I. cans, government issue



Vietnam: The War That Killed Trust

போன்ற பல. ஜி.ஐ. இயக்கம் என்பது அமெரிக்க இராணுவத்தில் தீவிரமாகப் பணியாற்றிய வீரர்களிடமிருந்து வியட்நாம் போரில் இராணுவ ஈடுபாட்டிற்கு எதிரான எதிர்ப்பாகும். பின்னர் அமெரிக்க இராணுவ அலுவலகங்களுக்கு அருகாமையில் ஜி.ஐ தேநீர்க் கடைகள் திறக்கப்பட்டு, இராணுவ வீரர்களுடன் வியட்நாம் போருக்கு எதிராக செயல்படுமாறு உரையாடப்பட்டது. இதனை மையப்படுத்தி வெளிவந்த விவரணத் திரைப்படம். இரண்டு ஆப்பிரிக் அமெரிக்க இராணுவ வீரர்களுக்கு, ஆப்பிரிக்க அமெரிக்கர்கள் வியட்நாம் போரில் பங்கு பற்ற வேண்டுமா என விவாதிக்கப்பட்டமைக்கு எட்டு ஆண்டுகள் சிறைவாசம் கொடுக்கப்பட்டது. இப் படம் இது போன்ற விடயங்களை பதிவு செய்துள்ளது.

இவற்றை விட பல படங்கள் வியட்நாம் போரில் அமெரிக்க அரசின் செயல்பாடுகளை விமர்சித்து வெளிவந்துள்ளன. John Irvin இயக்கத்தில் வெளிவந்த Hamburger Hill, Stanley Kubrick இயக்கத்தில் வெளிவந்த Full Metal Jacket, Barry Levinson இயக்கத்தில் வெளிவந்த Good Morning, Vietnam, The Boys in Company C, Far from Vietnam (France), The U.S. vs. John Lennon (Doc.), Under Heavy Fire, Casualties of War, Mickey Mouse In Vietnam (one Minute) Tunnel Rats (Doc.) (German – Canada)போன்ற பல படங்கள் வியட்நாம் போரை விமர்சித்து வெளிவந்துள்ளன.

அமெரிக்க மக்களுக்கு வியட்நாம் போருக்குச் சென்று வந்த வீரர்கள் சந்திக்கும் உளவியல் சிக்கல்கள்; (PTSD), போர்க் கைதிகள் நாட்டிற்கு திரும்பி வந்த போது வேலைவாய்ப்பு இழப்பு, உடல் ஊனங்கள், குடும்பங்கள் கலைப்பு, அத்துடன் மன அழுத்தம் போன்றவற்றைச் சந்திக்கின்றார்கள் என்பது தெரியும். வியட்நாம், இந்த இளைஞர்களுக்கு வீரதீரமான முடிவையோ அல்லது வெற்றிகரமான வீடு திரும்புதலையோ வழங்கவில்லை. (முதலாம், இரண்டாம் உலகப் போரின் போது நாடு திரும்பிய வீரர்களுக்கு பலத்த வரவேற்பு வழங்கப்பட்டது.) இது சமூகத்திற்குள் ஒரு வீரரின் அடையாளத்தை மேலும் கேள்விக்குள்ளாக்கியது. ரம்போ போன்ற படங்களின் வருகை வியட்நாம் போரில் பங்குபற்றிய வீரர்களின் உண்மை நிலையை மறுதலித்தது. மீண்டும் உக்கிரமாக போரிட வீரர்கள் தயார் என்ற மனோநிலையை அமெரிக்க மக்கள் மத்தியில் இப் படங்கள் திணிக்கின்றன.

அமெரிக்கா, வியட்நாம் போரில் பங்குபற்றிய தனது வீரர்கள் மீது ஏற்படுத்தப்பட்ட உடல், மனோநிலை தாக்கங்களை சீர்ப்படுத்த தவறிவிட்டது. இதனையே ஒலிவர் ஸ்ரோன் உட்பட்ட போர் விமர்சன பட இயக்குநர்களின் படங்கள் பதிவு செய்துள்ளன. இன்றும் அமெரிக்க இராணுவ வீரர்கள் அரசினால் தனித்தே விடப்படுகின்றார்கள். அவர்களுக்கு யூலை 4ல் பதக்கம் வழங்கப்படுகிறது.

mail to: **rathan100@gmail.com**

கவிதைத் தொடர் 25

46

எழுதாப் பிரதி

● **கயல்** ஓவியம்: ஞானப்பிரகாசம் ஸ்தபதி





வானோடு
ஊடல்கொண்டு
மேகங்களும்
முகம் திருப்பிக்கொண்ட
வறண்ட மாதம்

மெதுவாகச் சுழலும்
மின் விசிறிக் காற்று
அறையின்
வெக்கையைக் குறைக்கப்
போதவில்லை
உறக்கம்
விழிகளை மறந்து
வெகு தொலைவில்
எங்கோ தங்கியிருக்க
இந்த இரவோ
யாசகரின் பசியாய்
தணியாமலிருந்தது.

மஞ்சத்தின்
மறுபாதியில்
பஞ்சுத்தலையணையை
நெஞ்சோடு சேர்த்தணைத்தபடி
உறங்கி கொண்டிருந்ததாய்
நம்பிக்கொண்டிருந்த
நீயோ
மறதியாய் என்பதைப் போல
மழைக்கரம் நீட்டியென்னைத்
தொட்டாய்

விரல் பட்டதுமே
வெகு நாட்களாக மறந்தே போயிருந்த
என்னுடலின்
புலன்கள் அத்தனையும்
விழித்துக்கொண்டு

பூக்களை மலர்த்த
இரண்டாம் யாமத்தில்
அரங்கேறும் நாடகம்
அநாதிகாலமாகத் தொடர்வதுதான்
என்றாலும்
அப்போதுதான் புதிதாக
அந்தப் பாத்திரம் ஏற்று
நடிப்பதைப் போல
நாம் மெனக்கெடுகிறோம்.
.
கதைப் போக்கின்
சுவாரஸ்யத்தில்
தாங்கள் வெறும் சதைத்திரட்சிகள்தான்
என்பதை மறந்த
எம் உடல்களோ
எழுதப் பெறாத காட்சிகளை
எவர் அனுமதியும் கோராமலே
தம்மிச்சையாக
தாமே நடத்திக்கொள்கின்றன.
விடிவதற்கும் வேடம் கலைக்கவும்
வேளையின்னும் மீதமிருக்கிறது.

தொடரும்

mail to: **dr.kayalvizhi2023@gmail.com**

ஐந்தாவது

வானத்தில் மேகங்கள் அசைவற்று நின்று கொண்டிருப்பதைப் போல இப்போது அவள் மனம் உறுதியாக இருக்கிறது, இப்போது திரும்பிப் போதலென்பது இல்லை. பேராற்றல் வாய்ந்த மனவுறுதியோடு தன் முழு வாழ்க்கையையும் மனதிற்குள் எழ பெருமூச்சு வந்தது. திடீரென வானத்தில் மூலக் கூறுகள் அங்குமிங்கும் சிதறின.

● **சந்திரிகா பாலன்**

தமிழில்: **தி.இரா. மீனா**
ஓவியம்: **செளம்யா ராமலிங்கம்**

மூடுபனியின் எழுச்சிக்காக அங்கே மண்ணும் சரளையும் காத்திருந்தன. இன்னும் சிறிது நேரத்தில் உதிக்கப் போகும் சூரியன் அவற்றின் மேலே ஒளிரும். ரயில்களின் ஓட்டத்தால் இரும்புத் தண்டவாளங்கள் அதிர்ந்து நடுங்கும். அவைகள் ஐந்தாவது ஒன்றிற்காகக் காத்திருக்க வேண்டும்.

ஆரம்பம்

சாவித்ரி டைரியில் எழுதிக் கொண்டிருந்தாள். "நேற்று, நான்..." அவள் எழுதினாள்.

நேற்று ஒரு மலைப் பாம்பு கூண்டில் இருப்பது போன்ற கனவைத் தொடர்ந்து கண்டேன். அங்கிருந்த ஒரு கோழி சிதறிக் கிடந்த தானியங்களை கொத்திக் கொண்டிருந்தது. பாவம்... எந்த நேரத்திலும் மலைப் பாம்பு கண்ணைத் திறந்து தன்னை நோக்கி வரலாம் என்பது அதற்குத் தெரியவில்லை. ஒரு வகையில் பார்த்தால், நாமும் அந்தப் பறவையைப் போலத்தான் – சாவு நமக்காகக் காத்துக் கொண்டிருக்கும் போதும் கூட, நாம் தட்டுத் தடுமாறி அலைந்து கொண்டிருப்போம்.



சாவித்ரி இந்த மாதிரியான உருவகங்களை உருவாக்கி அதைத் தன் டயரியில் எழுதுவதற்கான ஒரு காரணமிருப்பதைக் கவனியுங்கள். அவள் ஆற்றின் மேலேயிருக்கிற மேம்பாலத் தண்டவாளத்தில் அன்று தன் வாழ்க்கையை முடித்துக்கொள்ள தீர்மானித்து இருக்கிறாள். குறிப்பாகச் சொல்ல வேண்டுமென்றால் 12. 30 மணி ரயில். தற்கொலை என்னும் ஓர் அவதூறில் இருந்து தன் குடும்பத்தைப் பாதுகாக்க வேண்டி எல்லாவற்றையும் மிக கவனமாகச் செய்து கொண்டிருந்தாள்.

11. 15 வீட்டிலிருந்து புறப்படுதல்... 11. 30 மார்க்கெட்டை அடைதல்... 11. 31- 12. 10 பேரம் பேசிச் சாமான்கள் வாங்குதல். தண்டவாளத்தில் இந்தச் சாமான்கள் அவள் உடலருகே கிடக்கும். இந்தத் தற்கொலையை ஒரு விபத்துப் போல காண்பிக்கப் போவது இந்தச் சாமான்கள்தான். பன்னிரண்டரை மணிக்கு பாலத்துத் தண்டவாளத்தையொட்டி நடக்கத் தொடங்க வேண்டும். இந்திய ரயில்வேயின் திறமையையும் தான் அங்கு காத்திருக்கும் போது சந்திக்க வேண்டியவற்றிற்குரிய பரிச்சயமான சாக்குப் போக்குகளையும் கணக்கிலெடுத்துக் கொண்டிருக்கிறாள். இங்குமங்குமாக அவள் நடந்து கொண்டிருக்கும் போது மிகுந்த சப்தம் எழுப்பிக்கொண்டு ரயில் வரும்.

எல்லாம் சரியாக நடக்குமானால், ஒரு பத்திரிகையாளர் 'சிறப்புச்' செய்தி என்ற அம்சத்தை பிரசுரிக்க அவள் வீட்டிற்கு வருவார். டயரி கிடைக்கும். தன் சாவைப் பற்றி முன் கூட்டியே அறிகின்ற திறன், ஆறாவது அறிவு அவளுக்கு இருந்ததான ஒரு கண்டுபிடிப்பை அவரோ /அவளோ வெளிப்படுத்த வேண்டுமென்று அவள் விரும்பினாள்.

சாவித்ரி ஏன் தற்கொலை செய்துகொள்ள விரும்பினாள் என்று கேட்பது அநாவசியமானது. ஜனநாயக நாட்டில் தற்கொலை செய்துகொள்ள எல்லோருக்கும் உரிமை இருக்கிறது. தற்கொலை செய்துகொள்ள விரும்புபவர்கள் அது இல்லாத போது சிறைக்குப் போகிறவர்கள் ஆகிறார்கள். எல்லாவற்றிலுமே முழுநிறைவு இருக்க வேண்டுமென நம் நாடு வலியுறுத்துகிறது என்பது உங்களுக்குத் தெரியும். சாவித்ரியின் ஆசைக்கு ஒரு காரணம் இருக்க வேண்டும் என்று நீங்கள் நினைத்தால், தப்பிக்க

ஏதாவது ஒரு வழி இருக்கிறதா என்று பார்க்காத ஒரு பெண்ணை எனக்குக் காட்டுங்கள்.

சாவித்ரியை எது தூண்டுகிறது என்று அறிய அவள் இப்போது எழுதும் கவிதையைப் பாருங்கள்.

ஒரு காலத்தில் ஏராளமான கனவுகளுடன் ஒரு பெண் இருந்தாள்... / முதலாவது / முதலாவது கடந்த போது மென்மையான காற்று பரவியது. ஏரியின் தண்ணீர் ஒரு வேகமான அதிர்வை வெளிப்படுத்தியது. பார வண்டிகளில் முதலாவதாக இருந்த வண்டியின் சதுர ஜன்னலிலிருந்து மாடுகள் / தண்ணீரை பேராசையோடு பார்த்தன. தாகம் நிறைந்த அலைகளின் / தொண்டையில் காய்ந்த வைக்கோலின் துண்டுகள் சிக்கியிருந்தன. / வாழ்க்கை சாவைப் பார்ப்பது போல அவை நீல நிறமான ஆற்றைப் பார்த்தன. / சாவைத் தனக்குள் உறைய வைத்திருப்பதான ரயில் தண்டவாளங்கள், எவ்வித உணர்வையும் காட்டிக் கொடுப்பதில்லை



காலையின் வரவு

பால்காரனின் சைக்கிள் சத்தம் கேட்டு, சாவித்ரி மேஜை டிராயருக்குள் டைரியை வைத்துவிட்டு எழுந்தாள். அடி வானத்தின் செம்மையைப் பார்க்கும் கடைசி தினம். அவன் பாலை பாத்திரத்தில் ஊற்றினான்.தேநீருக்காக பாலையும் தண்ணீரையும் அடுப்பில் வைத்தாள். வேலைக்காரப் பெண் தாமதமாக வந்ததற்கான காரணங்களைச் சொல்லிக்கொண்டு உள்ளே வந்த போது இட்லி தயாராகியிருந்தது. வழக்கமாக கவலைகளில் ஆழ்ந்திருக்கும் சாவித்ரியின் முகம் இன்று அமைதியாக இருந்ததைக் கவனித்துவிட்டு அந்தப் பெண் தன் வேலைகளில் இறங்கினாள். தண்ணீர் எடுப்பதற்காக நர்ஸ் வந்தாள். காலை நேரங்களின் குழப்பங்களைத் தவிர்க்க இடது பக்க அடுப்பை அவள் வெந்நீர் வைத்துக்கொள்ள பயன்படுத்திக் கொள்ளட்டும் என்று சத்யநேசன் சொல்லியிருந்தான். நர்ஸ் அடுப்பைப் பற்ற வைத்து தண்ணீரை வைத்தாள். சோம்பல் முறித்துக்கொண்டே கொட்டாவி விட, ஒரு வகையான துர் மணம் சில கணங்கள் அங்கு நீடித்தது. கடுமையான வார்த்தைகள் தொண்டை வரை வர, அதை அடக்கிக்கொண்டு சாவித்ரி அங்கிருந்து வெளியேறினாள்.

மாமியாரின் அறைக்குள் போனாள். படுக்கையின் அடியில் இருந்த சிறுநீர் குவளையிலிருந்து மோசமான நாற்றம் வந்தது. சமையலறைக்குள் வருவதற்கு முன்னால் நர்ஸ் அதைச் சுத்தம் செய்திருக்கலாம். மாமியார் சக்கர நாற்காலியில் சுடுதண்ணீருக்காக உட்கார்ந்திருக்க, துண்டிக்கப்பட்ட காலைச் சுற்றியிருந்த கட்டு ஈரமாக இருந்ததை பார்த்தாள். அதைப் பார்த்துவிட்ட மாமியார் உடனே, "கீதாலட்சுமி, இங்கே வா, இவளை இந்த அறையிலிருந்து வெளியே போகச் சொல். எனக்கு அவளைப் பார்க்க வேண்டாம்" என்று சாவிரியைப் பார்த்துக் கத்தினாள்.

நர்ஸ் வேகமாக ஓடி வந்தாள். "இந்த அறைக்கு வர வேண்டாம் என்று சார் உங்களிடம் சொல்லி இருக்கிறாரே மேடம். நோயாளி உணர்ச்சி வசப்படுவது நல்லதல்ல. தயவுசெய்து போய் விடுங்கள்" என்றாள். சாவித்ரி தன் முடிவில் உறுதியாக இருந்தாள். என் வாழ்வின் கடைசி நாளில் எனக்கு எந்த எதிர்மறை கருத்துக்களும் வேண்டாம். அந்தப் புறக்கணிப்பைப் பெரிதாகப் பொருட்படுத்தாமல் அவள் மாமனாரின் அறைக்குப் போனாள். அதிக சர்க்கரை அளவால் அவருக்குக் கண்பார்வை மறைந்துவிட்டது. அவள் மெதுவாகக் கதவைத் திறந்த போது ரகசியக் குரலில் சொன்னார்; "வா, வேகமாக வா! நேற்றிரவு ஏன் இங்கு வரவில்லை? வயதானவன், எதைத் தூக்கிப் போட்டாலும் திருப்திபட்டுக் கொள்வான் என்று நினைக்கிறாயா? உனக்காக எவ்வளவு நேரம் காத்திருந்தேன் தெரியுமா? கீதாலட்சுமி, வேகமாக வா!"

சாவித்ரி வேகமாகக் கதவைச் சாத்தினாள். மாடிப்படி ஏறி குழந்தைகளின் அறைக்குப் போனாள். மகனின் போர்வையை இழுத்த போது, "போ அம்மா, ஏன் என்னைத் தொந்தரவு செய்கிறாய்?" மகன் கத்தினான்.

"நேரமாகிவிட்டது." குழந்தைகளுக்கு ஞாபகப்படுத்தினாள். அவர்கள் திரும்பவும் போர்வைக்குள் சுருண்டனர். "போம்மா, எங்களைப் பார்த்துக்கொள்ள எங்களுக்குத் தெரியும்." மகள் முணுமுணுத்தாள்.

இப்போது இன்னும் ஓர் அறைதான் பாக்கியிருக்கிறது. அவளுக்கு அங்கு போக விருப்பமில்லை.

இரண்டாவது

இரண்டாவது கடந்த போது, சூரியன் சிரிக்க ஆரம்பித்திருந்தான். அந்தச் சிரிப்பின் மென்மையை அறிந்து ஏரி மினுமினுத்தது. ஆண்கள் மீன் வலைகளைச் சுமந்தபடி பாலத்தினடியில் நடந்து கொண்டிருந்தனர். மீன் கொத்திகள் இரையைத் தேடி வட்டமடித்துக் கொண்டிருந்தன. தன்னைச் சுற்றியிருக்கும் சாவை அறியாமல், மீன்கள் சந்தோஷமாக நீந்திக் கொண்டிருந்தன.

காலைச் சிற்றுண்டி

ஆவி பறக்கும் இட்லி, தாளித்த சட்னி. வெங்காயம் சேர்த்த முட்டைக் கறி. பாத்திரத்தில் பழுத்த வாழைப் பழங்கள். குவளையில் சூடான தேநீர். பாட்டிலில் குளிர்ந்த நீர். தட்டுகள். டம்ளர்கள்.

கலைஞன் ஒரு கலைப் பொருளைப் பார்ப்பது போல, சாவித்ரி, ஒரு கணம் நின்று, சாப்பாட்டு மேஜையைப் பார்த்தாள். நடுவில் இரண்டு சிறிய இலைகளுடன் கூடிய நீண்ட காம்புள்ள பூ சிறிய ஜாடியில் இருந்தால் எப்படியிருக்குமென்று யோசித்தாள். ஆனால், மறு கணமே அந்த நினைவைத் தூக்கியறிந்தாள். யாரும் பார்க்கக் கூட மாட்டார்கள். மிச்சம் மீதி இருப்பவைகளும் சாப்பிட்ட தட்டுக்களும் விபத்து நடந்த தண்டவாளங்களைப் போல இருக்கும்.

நினைவுகளில் ஆழ்ந்து மூழ்கிவிட்டதால் மகள் கூக்குரலிட்டது கூட சாவித்ரியின் காதில் விழவில்லை. காரிடாரை ஊடுருவிக்கொண்டு அது வந்து அவளையடையச் சில கணங்களானது. அங்கு அவள் போன போது கையில் ரேசரும் முகத்தில் சோப்புமாகச் சத்யநேசன் அக்காட்சியில் இடம் பெற்றிருந்தான். மகளின் கையிலுள்ள கூர்மையான காம்பஸை இழுத்துக் கொண்டிருந்தான். மகன் அங்கே நின்று அதை அலட்சியமாகப் பார்த்துக் கொண்டிருந்தான். மனைவியாக, அம்மாவாக சாவித்ரி எவ்வளவு பொறுப்பற்றவளாக இருக்கிறாளென்றும் அவள் வயிற்றில் பிறந்த குழந்தைகள் அப்படித்தான் இருக்குமென்றும் கத்திக் கொண்டிருந்தான். நர்ஸ் மகிழ்ச்சியாக அதைக் கவனித்துக் கொண்டிருந்தாள். மாமியார் தன் வலியை அந்தக் கணத்தில் மறந்து போயிருந்தாள்.

குழந்தைகள் பள்ளிக்குப் போனவுடன், "குளித்துவிட்டுச் சாப்பிட வாருங்கள். இன்று நாம் சேர்ந்து சாப்பிடலாம்" என்று நடுக்கமான குரலில் சொன்னாள்.

"இன்று என்ன விசேஷம்? ஈமச் சடங்கிற்கான நேரம் உனக்கா அல்லது எனக்கா?"

சத்யநேசன் அதற்குப் பின்பு சொன்ன பிரயோகங்களை இங்கே சொல்ல முடியாது. அமைதியாக அவள் அந்த அறையைவிட்டு வெளியேறினாள்.

மூன்றாவது

மூன்றாவது கடந்த போது இயற்கையே நடுங்கியது. காற்றிலுள்ள உஷ்ண மூலக் கூறுகள் புதிய உயிர்ப்புடன் அதிர்ந்தன. நான்காவது கடக்கும் போது அவள் சிவப்பாக ஒளிர்வாள் என்று அறிந்திருந்த இயற்கை இரத்த வாசனைக்காகக் காத்திருந்தது.

பயணம் தொடங்குகிறது

சத்யநேசனின் டிபன் பாக்ஸை ஒரு துணியில் சுற்றி அவன் பெட்டிக்குள் வைத்தபோது அவள் கண்கள் நீரில் தளும்பின. அவன் அதைத் திறப்பதற்கு முன்னால் யாராவது அந்தச் செய்தியோடு அவன் அலுவலகத்திற்குப் போயிருப்பார்கள். ஏரியின் மேலிருக்கிற மேம்பாலத்திற்கு அவனை நெருங்கிய நண்பர்கள் அழைத்து வருவார்கள். முதலிரவில் அவனால் ஆராதனை செய்யப்பட்ட அந்த உடல் அவன் கண்ணுக்கு முன்னால் சிதறிக் கிடக்கும்.

காலைச் சிற்றுண்டி முடித்து அவன் கையைக் கழுவுவதைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் போது அவனைத் தொட வேண்டுமென்ற வேகம் அவளுக்கு எழுந்தது. அவள் கன்னிமைத் தன்மையை அழித்தவன். மிக வேகமாக அவளை இரண்டு குழந்தைகளுக்குத் தாயாக்கியவன். பிறகு சலிப்பூட்டுகிற தனது இயந்திரத்தனமான இருத்தலுக்கு ஆளாகி அவளை கடமையென்னும் வெறுப்பான வாழ்க்கைக்குள் தள்ளியவன். சாவித்ரிக்கு சத்யவான்!

கடைசியாகத் தொட முயற்சித்த போது, "சார்" என்று அழைத்துக்கொண்டே நர்ஸ் பின்னால் வந்து நின்று, அவன் தாயின் மருந்துச் சீட்டைக் கொடுத்து மறக்காமல் வாங்கி வரும்படி சொன்னாள். கடந்த பன்னிரண்டாண்டுகளில் ஒரு முறை கூட அவளுக்குத் தராத புன்னகையை நர்ஸுக்கு அவன் தருவதை சாவித்ரி பார்த்தாள்.

நான்காவது

நான்காவது கடந்த போது சாவு அடிவானத்தில் உருக்கொண்டது. எந்தச் சாவும் எப்போதும் விபத்தாக இருப்பதில்லை. குறிப்பிட்ட இடத்தில், நேரத்தில் அந்தச் சம்பவம் விதிக்கப்பட்டதாக இருக்கிறது. சூழலுக்காக மூலக் கூறுகள் காத்திருக்க வேண்டியது. அவ்வளவுதான். எதிர்நோக்கலில் காற்று நின்றிருக்கிறது; அது திடமாக உறைந்திருப்பதாகத் தெரிகிறது.

அது நடக்கிறது

மேம்பாலத்திலிருக்கும் தண்டவாளத்தில் சாவித்ரி நடந்து கொண்டிருந்தாள். சுலபமான பேரத்தில்

வாங்கிய ஒரு டஜன் பெரிய மீன்கள், ஒரு கிலோ தக்காளி, வேலைக்கார அம்மாள் சொல்லியிருந்த அப்பளக் கட்டு, மலையாள இலக்கிய வார இதழ் என்று சாவை இயல்பாக்கிக் காட்டுகிற, நம்பகத்தன்மை நிறைந்த சாமான்களுடனான சாக்குப் பையைத் தூக்கிக் கொண்டிருந்தாள்.

ஏரியின் கரையில் நாம் ஒரு கேமராவோடு நின்றிருந்தால் சாவித்ரி மிக மெதுவாக அளந்து அளந்து நடப்பதைப் படமெடுத்திருக்க முடியும். சாவு சரியாக அவளுக்குப் பின்னாலிருக்கிறது. ஐந்தாவது எந்த நேரத்திலும் பெரிய கர்ஜனையுடன் வரலாம். மீன்களும் தக்காளிகளும் சுற்றிச் சிதற அது அவளுடைய உடலைத் துண்டு துண்டுகளாக்கி விடும்.

இப்போதும் கூட திரும்ப வாழக்கைக்குள் வர அவளுக்கு மனமில்லை - தேனீக் கூடான மனதில் வலி நுரை நுரையாகப் பொங்கிக் கொண்டிருக்கிறது.

இந்த முப்பத்திரண்டு வருடங்களில் மற்றவர்களால் எறியப்படுகிற ஒரு விளையாட்டுப் பொருளாகவே அவள் இருந்திருக்கிறாள். புதுமைப் பெண்ணின் சுதந்திர மேம்பாட்டிற்காக அவள் ஒருபோதும் ஆசைப்பட்டதில்லை. சிலச் சில கனவுகளோடு ஓர் அமைதியான சாதாரண வாழ்க்கையைத் தான் அவள் விரும்பினாள். அன்பற்ற, வெறுக்கத்தக்க இந்த உலகில் எப்படி அவள் இருக்க முடியும்? சுதந்திரத்தின் உண்மைப் பாதை எப்படியோ அவளுக்குத் தெரிந்துவிட்டது. இன்னும் சில நிமிடங்களில் அவள் பின்னால் ஒரு விசில் சப்தம் கேட்கும். அதற்குப் பிறகு வாழ்க்கையின் வலிகளுக்கு, பல அவமானங்ககளுக்கு, உதாசீனப்படுத்தப்பட்ட கனவுகளான ஓர் எழுத்து மேஜை, இசை மற்றும் தொலைபேசி ஆகியவைகளுக்கு பிரியா விடை கொடுத்துவிடலாம்.

திடீரென சாவித்ரியின் பாதங்களுக்குக் கீழே பூமி, தண்டவாளங்களின் அதிர்வு. பாலத்தின் பாதி வழியைக் கடந்து இருந்தாள். அவள் திரும்பிப் பார்த்த போது தொலைவில் பெரும் கர்ஜனையோடு ஐந்தாவது தன் விருந்தை விழுங்க வந்து கொண்டிருந்தது. ஏரியில் தண்ணீர் மெதுவாக நகர்ந்து கொண்டிருந்தது.

சாவித்ரி பையைக் கீழே வைத்துவிட்டு ரயிலை நோக்கித் திரும்பினாள். இடது, வலது என்று எந்தப் புறம் பாய்ந்தாலும் அவளால் வாழ்க்கைக்குள் திரும்பி விட முடியும். ஆனால், கடந்த பன்னிரண்டு ஆண்டுகளாக அப்படித்தான் பாய்ந்து கொண்டிருக்கிறாள். வானத்தில் மேகங்கள் அசைவற்று நின்று கொண்டிருப்பதைப் போல இப்போது அவள் மனம் உறுதியாக இருக்கிறது, இப்போது திரும்பிப் போதலென்பது இல்லை. பேராற்றல் வாய்ந்த மனவுறுதியோடு தன் முழு வாழ்க்கையையும் மனதிற்குள் எழ பெருமூச்சு வந்தது. திடீரென வானத்தில் மூலக் கூறுகள் அங்குமிங்கும் சிதறின.

செய்திகள்

பாலத்திலிருந்து ரயில் ஏரிக்குள் விழுந்து விபத்திற்குள்ளானதற்குச் சூறாவளிதான் காரணம் என நிபுணர்கள் யூகிக்கின்றனர். அந்த கோரச் சம்பவத்தைக் கண்ட ஒரே சாட்சியான சாவித்ரி சத்யநேசன், அந்த நேரத்தில் மென்காற்று கூட இல்லை என்றும், சூறாவளி மட்டுமே ஏற்பட்டதாகவும் நம் நிருபரிடம் தெரிவித்தார். ஆனால், சில சூறாவளிகள் வெறுங் கண்ணால் உணரப் படாதவை; ஒரு பெருமூச்சு போல என்று நிபுணர்கள் அபிப்பிராயப்படுகின்றனர்.

mail to: **meenmix@yahoo.com**

நன்றி : Arya and Other Stories Orient BlackSwan

***சந்திரிகா பாலன்** (Chandrika Balan) எழுத்தாளர், மொழிபெயர்ப்பாளர், விமர்சகர் எனப் பன்முகம் கொண்டவர். ஆங்கிலம், மலையாளம் இரு மொழிகளில் எழுதும் எழுத்தாளர். மலையாளத்தில் சந்திரமதி என்ற பெயரில் எழுதி வருகிறார். ஆங்கிலத்தில் நான்கு புத்தகங்களையும் மலையாளத்தில் 20 புத்தகங்களையும் வெளியிட்டுள்ளார். 1954 ஜனவரி 17 அன்று கேரளாவின் திருவனந்தபுரத்தில் பிறந்தார். 1988ஆம் ஆண்டில் கேரள பல்கலைக்கழகத்தில் முனைவர் பட்டம் பெற்றார். திருவனந்தபுரம் அனைத்து புனிதர்கள் கல்லூரியில் ஆங்கில இலக்கிய பேராசிரியராக இருந்த சந்திரிகா பாலன், 1993 முதல் 1994 வரை 'மெடிவல் இன்டியன் லிட்ரேட்சர்' என்ற இதழில் நிர்வாக ஆசிரியராகப் பணியாற்றினார். இவரது கல்வி வாழ்க்கையை அங்கீகரிக்கும் விதமாக 1999ஆம் ஆண்டில் மிகச் சிறந்த ஆசிரியருக்கான பேராசிரியர் சிவபிரசாத் அறக்கட்டளை விருதையும், 2002ஆம் ஆண்டில் கேரளாவில் செயின்ட் பெர்ச்மன்ஸ் கல்லூரியின் முன்னாள் மாணவர் சங்கத்தின் சிறந்த கல்லூரி ஆசிரியருக்கான விருதினையும் பெற்றார். 1998ஆம் ஆண்டில் சாகித்ய அகாடமியின் கலாச்சார பரிமாற்ற திட்டத்தின் கீழ் 10 இந்திய எழுத்தாளர்கள் குழுவுடன் சுவீடனுக்கு சென்றார். இந்தப் பயணம் இவருக்கு 'ரெய்ண்டீர்' என்ற சிறுகதையை எழுத ஊக்கமளித்தது. வி.பி. சிவகுமார் நினைவு விருது, கேரள சாகித்ய அகாதெமி விருது, கதா விருது உள்ளிட்ட பதினைந்துக்கும் மேற்பட்ட இலக்கிய விருதுகள் பெற்றவர்.*



பாலியல் சுரண்டல்கள்
வைரமுத்து சின்மயி கோணங்கி

பெண்ணியம், பெண் உரிமை, பாலின சமத்துவம் பேசிக்கொண்டே பெண்ணுடலை நுகர்பொருள் பண்டமாக்கி சந்தையில் கடைப்பரப்பி விற்கிறது இன்றைய முதலாளித்துவ டிஜிட்டல் ஜனநாயக உலகம். இந்தப் புதிய ஜன நாயகத்தின் பல்லிடுக்குகளில் சிக்குண்டு சிதைந்து தன் இருத்தலுக்காக வாலசைக்கிறது கலை இலக்கிய உலகம்.

● புதியமாதவி

'எழுதுகிறவன் தான் எழுதியவற்றைக் காட்டிலும் சிறந்தவனாக இருக்க வேண்டும்' - மக்சிம் கார்க்கி.

கலை இலக்கிய உலகத்தின் உன்னதப் பீடங்கள் சரிகின்றன. அவன் மனிதனாக மனிதாபிமானமுள்ளவனாக இருக்கிறானா என்பது முதன்மையாகி அவன் தகுதிகள் என்று நினைக்கப்படும் அனைத்தும் தகுதி இழக்கின்றன. படிப்பு, பட்டம், அறிவுத்திறன், கலை இலக்கிய ஆற்றல்... இத்தியாதி போற்றுதலுக்குரிய தகுதிகள் சரியும் காட்சி கலாச்சார பண்பாட்டு அரசியலில் ஒரு புதிய அத்தியாயத்தை எழுதிக் கொண்டிருக்கிறது. சமூகத்தின் சரிபாதியாக இருக்கும் பெண்களின் நியாயங்களைப் புறந்தள்ளிவிட்டு வாழப் பழகியவர்களுக்கு இன்றையப் பெண்களின் குரல் பெரும்வெடிப்பாகி அச்சுறுத்துகிறது. ஆண்மைய அதிகார வர்க்கம் இதை எதிர்கொள்ள முடியாமல் திணறுகிறது.



'ஒரு குழந்தையுடன் படுப்பது ஓர் உன்னத அனுபவம்; ஞானஸ்நானம் போன்ற ஒரு நிகழ்வு; ஒரு புனிதமான அனுபவம்' என்று எழுதியவர் பிரான்சு நாட்டின் புகழ்பெற்ற எழுத்தாளர் கேப்ரியல் மட்ஷனப் (Gabriel Matzneff). குழந்தைகளுடன் அவர் கொண்ட பாலியல் வேட்கையை (Pedophilia), பாலியல் பயண அனுபவங்களை, அவர் தன் கதை கட்டுரைகளில், டைரி குறிப்புகளில் எழுதி வந்ததை, பிரஞ்சு இலக்கிய உலகம் குற்றமாக கருதவில்லை. அவருக்கு விருதுகளும் அரசு உதவித்தொகையும் கொடுக்கப்பட்டு கொண்டாடப்பட்டார். ஆனால், 14 வயதில் அவரால் பாலியல் கொடுமைக்குள்ளாக்கப்பட்ட வனேஷா ஸ்பிரிங்கோரா (Vanessa Springora), தன் அனுபவத்தை எழுதியபோது அதுவரை இலக்கியத்தின் புனைவு என்ற போர்வையில் பொதிந்திருந்த வக்கிரங்கள் வெட்ட வெளிச்சமாகின. கேபிரியலின் கதையை காப்பி அடித்து நம் ஊர் எழுத்தாளர் தமிழில் எழுதியக் கதை எவ்விதமான சலசலப்புகளும் இன்றி, பின்நவீனத்துவ மோஸ்தரில் கொண்டாடப்பட்டது.

காட்சி ஊடகம், சினிமாப் பாடல்கள், காட்சிகளின் உடல்மொழி, இரட்டை அர்த்தம் தொனிக்கும் வசனங்கள், விளம்பரங்கள் இத்துடன் உன்னத இலட்சியங்களை விதைக்கும் கலை இலக்கியப் பண்பாட்டு அரசியலும் 'பாலியல் சுரண்டலை' அவமானமாக கருதுவதில்லை. சமூகத்தின் தலைகுனிவாக கருதாமல் கள்ள மவுனத்தில் கடந்து செல்வதுடன், தங்கள் பாலியல் வறட்சியைத் தீர்க்கும் வழியாகவும் கொண்டிருக்கின்றன.

பெண் மீதான பாலுறவு கவர்ச்சியே பின்நவீனத்துவ கோட்பாட்டில் உலகமயமாக்கப்பட்டுள்ளது. செக்ஸ் க்ளப்புகள், காபரேக்கள், மசாஜ் நிலையங்கள் எல்லாம் ஆண் பெண் கூட்டாகவும் தனித்தனியாகவும் அவரவர் ரசனைக்கேற்ப பாலுறவு பண்டங்களை வாங்கிக்கொள்ளும் சந்தைகளை உருவாக்கி இருக்கின்றன. இந்த ஆணாதிக்க சுரண்டல் அமைப்பில் ஜனநாயகம் என்பது சுரண்டுவதற்கான வழிகளை விரிவுப்படுத்தி 'சுரண்டலை' ஜனநாயகப்படுத்தி இருக்கிறது. முதலாளித்துவ முறைமையின் புதிய ஜனநாயக விரிவாக்கங்கள் பாலியல் வக்கிரங்களைத் தூண்டும் அனைத்துவகையான பிரதிகளையும் உருவாக்கி சந்தைப் படுத்திக்கொண்டே பெண்ணுரிமைப் பேசுகிறது. புரட்சி முகமூடிகளை அணிந்துகொண்டு பேரணி நடத்துகிறது.



சின்மயி

'சரி நிகர்' 123-இல், 'கோணேஸ்வரிகள்' என்ற தலைப்பில் கலா என்பவர் எழுதிய கவிதை, ஆணாதிக்கம் இனவாதத்துடன் இணையும் போது ஒரு பெண் சந்திக்கும் இனவாத ஆணாதிக்க அடக்குமுறையைத் தெளிவாக முன்வைத்திருக்கிறது.

நேற்றைய அவளுடைய சாவு – எனக்கு
வேதனையைத் தரவில்லை.
மரத்துப் போய்விட்ட உணர்வுகளுக்குள்
அதிர்ந்து போதல் எப்படி நிகழும்.
அன்பான என் தமிழிச்சிகளே,
இத்தீவின் சமாதானத்திற்காய்
நீங்கள் என்ன செய்தீர்கள்!?
ஆகவே: வாருங்கள்
உடைகளைக் கழற்றி
உங்களை நிர்வாணப்படுத்திக் கொள்ளுங்கள்
என் அம்மாவே உன்னையும் தான்.
சமாதானத்திற்காய் போரிடும்
புத்தரின் வழிவந்தவர்களுக்காய்
உங்கள் யோனிகளைத் திறவுங்கள்.
பாவம்
அவர்களின் வக்கிரங்களை
எங்கு கொட்டுதல் இயலும்.
வீரர்களே! வாருங்கள்.
உங்கள் வக்கிரங்களை தீர்த்துக் கொள்ளுங்கள்.
என் பின்னால்
என் பள்ளித் தங்கையும் உள்ளாள்.
தீர்ந்ததா எல்லாம்.
அவளோடு நின்றுவிடாதீர்!
எங்கள் யோனிகளின் ஊடே
நாளைய சந்ததி தளிர்விடக்கூடும்.
ஆகவே:
வெடிவைத்தே சிதறடியுங்கள்.
ஒவ்வொரு துண்டுகளையும் கூட்டி அள்ளி
புதையுங்கள்
இனிமேல் எம்மினம் தளிர்விடமுடியாதபடி.
சிங்கள சகோதரிகளே!
உங்கள் யோனிகளுக்கு
இப்போது வேலையில்லை

இனவாதம், சாதிவாதம், மதவாதம் அனைத்தும் பெண்களுக்கு எதிராக நிகழ்த்தும் பாலியல் வன்கொடுமைகள், வல்லாங்குகள் பொதுசமூகத்தின் கூட்டு மனநிலையாக இருக்கின்றன. தனிமனிதனாக பெண்ணிய வன்கொடுமைகளுக்கு எதிராக குரல்கொடுக்கும் மனிதன், சமூகத்தின் அங்கமாக இருக்கும்போது வேறொருவனாகிவிடுகிறான், அதாவது அவன் தனித்திருக்கும்போது அவன் பிரக்ஞை வெளிப்படுத்தும் நியாயங்கள், சமூகத் திரளின் துளியாக இருக்கும்போது காணாமல் போய்விடுகின்றன. சமூகத்தின் அரசு, அதிகார வெளி தீர்மானிக்கும் விதிகளுடன் ஒத்துப்போகிறான். அல்லது எதிர்க்க முடியாமல் அமைதியாக இருப்பதன் மூலம் அக்குற்றத்திற்கு அவனும் உடந்தையாகிவிடுகிறான். சமூகத்தின் அதிகாரவெளியோ தன் கொண்டாட்டத்திற்கும் தன்னை மகிழ்விப்பதற்கும் கலை இலக்கிய பண்பாட்டு அரசியலைப் பயன்படுத்துவதில் வெற்றி பெற்றுள்ளது. அதிலும் குறிப்பாக ஆடல் பாடல் கலைகளை அதிகார வர்க்கம் வளர்த்தெடுத்த பின்னணியிலிருந்து இதை அணுக வேண்டும்.

எதிரியைத் தோற்கடிக்க எதிரியின் மனைவியை வன்புணர்வு செய்யலாம் என்று நம் கடவுள்களைக்

கொண்டு கற்பிக்கிறது. (உதாரணம்: மகாபாசுவத புராணம்) மதப்பூசல்களுக்கு பெண்ணுடல்கள் பலியாகின்றன. நிறுவனமயம் ஆக்கப்பட்ட மதம் தன் அதிகாரத்திற்கு அச்சுறுத்தலாக இருக்கும் பெண்ணுடலை 'புனிதம்', 'ஒழுக்கம்' என்ற கருத்தாடல்களின் ஊடாக இழிவுப்படுத்துகிறது. இப்பண்பாட்டு அரசியலை சடங்கு சம்பிரதாயங்கள் மரபுகள் மூலம் நிலை நிறுத்தியிருக்கிறது. எந்த மதமும் இதற்கு விதிவிலக்கல்ல.

நிலவுடமை சமூகத்தில் கலைஞன், கவிஞன் ஆகியோருக்கு பொதுசமூகம் உருவாக்கி வைத்திருக்கும் தனிமனித ஒழுக்கங்களை மீறுகின்ற லைசன்ஸ் இருந்தது. காரணம் அவன் அதிகாரவர்க்கத்தை மகிழ்விப்பவன். அதிகார வர்க்கத்தின் எல்லை மீறிய கொண்டாட்டங்களுக்குத் தீனிப்போட்டவன். அதிகாரவர்க்கத்துடன் அதனால் நெருக்கமானவனும் கூட... நிலவுடமை சமூகத்தின் இதே நிலை முதலாளித்துவ சமூகத்தில் முழுக்கவும் அதன் கட்டுப்பாட்டுக்குள் வந்தது. விலைப்பட்டியல்கள் தீர்மானிக்கப்பட்டன. முடியாட்சியின் அதிகாரவெளியைக் கட்டுடைத்த மக்களாட்சியின் பண்பாட்டு அரசியல், ஆடல் பாடலை பொதுஜன வெளிக்கு கொண்டுவந்துவிட்டதில் மாற்றத்தை ஏற்படுத்தி இருக்கிறது என்றாலும் ஆடலும் பாடலும் அதை நிகழ்த்துகின்ற உடல்மொழியும் ஆண்மைய அதிகார வேட்கையின் பசித் தீர்க்கும் நுகர் கலாச்சாரப் பண்டம் என்பதில் எவ்வித மாற்றமும் இல்லை. இன்றைய கணினி யுகத்தில் அவை புதியப் புதிய வடிவம் பெற்றிருக்கின்றன. உலகமயமாதல் சந்தையில் பாலியல் ஆதிக்கமும் பாலியல் சுரண்டலும் பல்வேறு உத்திகளுடன் அரங்கேறிக்கொண்டிருக்கின்றன. ஒரு பக்கம் பெண்ணியம், பெண் உரிமை, பாலின சமத்துவம் பேசிக்கொண்டே பெண்ணுடலை நுகர்பொருள் பண்டமாக்கி சந்தையில் கடைப்பரப்பி விற்கிறது இன்றைய முதலாளித்துவ டிஜிட்டல் ஜனநாயக உலகம். இந்தப் புதிய ஜன நாயகத்தின் பல்லிடுக்குகளில் சிக்குண்டு சிதைந்து தன் இருத்தலுக்காக வாலசைக்கிறது கலை இலக்கிய உலகம்.

ஆண் பெண் உறவு நிலையில் குடும்பம் என்ற நிறுவனத்தின் கட்டமைக்கப்பட்ட ஒழுக்கவிதிகளை யாருமே மீறுவதில்லை என்று என்று சொல்லிக்கொள்வது பெருமையாக இருந்தாலும், இன்று அந்தப் பொய்யானப் பெருமிதங்களின் தேவை ஆண் பெண் இருபாலருக்கும் இல்லை. சமூகம் ஆண் பெண் உறவு நிலையில் ஒரு பெரிய மாற்றத்தை நோக்கி நகர்ந்து கொண்டிருக்கிறது. தனிப்பட்ட ஆண் பெண் இருபாலாரின் ஒப்புதலுடன் நடக்கும் பாலியல் விதி மீறல்களை நம் சமூகம் ஏற்றுக்கொள்கிறது. நம் இந்திய சட்டம் கூட திருமணம் ஆன கணவன் மனைவி உறவில் திருமணத்திற்கு அப்பால் இருக்கும் எதிர்ப்பாலின உறவை கிரிமினல் குற்றமாக கருதவில்லை. காரணம் சம்பந்தப்பட்ட ஆண் பெண் இருவரின் ஒப்புதலுடன் நடக்கிறது என்று விளக்கம் தருகிறது. ஆனால், இக்காரணம் மணமுறிவுக்கு வலுவான காரணம் என்பதை இந்தியச் சட்டம் ஏற்றுக்கொள்கிறது. கவிஞர் கண்ணதாசனுக்கு பல பெண்களுடன் பாலியல் தொடர்பு இருந்தது என்பது சமூகப் பிரச்சனையாக்கப்படவில்லை. கண்ணதாசனை எவரும் குற்றமிழைத்தவராக நினைக்கவில்லை. திராவிட அரசியலை முன்வைத்த அறிஞர் அண்ணா, நடிகை பானுமதி குறித்து சொன்னது பாலியல் சுரண்டலாகவில்லை. காரணம் கண்ணதாசனும் அண்ணாவும் பிரபலமானவர்கள் என்ற சமூக அடையாளத்தைப் பயன்படுத்திக்கொண்டு பெண்களை அவர்களின் விருப்பமின்றி அணுகவில்லை. பாலியல் விதிமீறல்கள் இருந்தன. ஆனால், பாலியல் சுரண்டலில்லை.

எனவேதான் பாலியல் மீறல்கள் என்பதும் பாலியல் சுரண்டல்கள் என்பதும் வேறானவை. பாலியல் மீறல்களில் தனிமனித உணர்வுகள் மட்டுமே காரணமாகின்றன. ஆனால், பாலியல் சுரண்டல் என்பதில் அதிகார வர்க்கத்தின் கை ஓங்கி நிற்கிறது. அதிகாரத்தைப் பயன்படுத்திக் கொண்டு நடக்கும் பாலியல் செயல்களையே பாலியல் சுரண்டல்கள் எனலாம். இன்றைய பெண்கள் அதிகார வர்க்கத்தின் பாலியல் சுரண்டல்களை எதிர்கொள்ள தயாராகிவிட்டார்கள்.

ஹாலிவுட் தயாரிப்பாளர் ஹார்வி வைன்ஸ்டீன் மீது பாலியல் குற்றச்சாட்டுகளை முன்வைத்து #metoo இயக்கம் அமெரிக்காவில் 2017இல் மிகப்பெரிதாக எழுச்சிப் பெற்றது. #metoo ஹேஷ்டேக் ஓரியக்கமாக மாறி ஆண்மைய சமூகத்தின் உன்னத பீடங்களை கேள்விக்குட்படுத்தி இருக்கிறது. சமூக வலைத்தளங்களிலும் ஊடகங்களிலும் இரு பாலியல் பிரச்சனைகள் மிக அதிகமாக விவாதிக்கப்பட்டன.

பத்மசேஷாத்திரி பள்ளியின் ஆசிரியர் ராஜகோபலன் X பள்ளி மாணவிகள், பாடலாசிரியர் வைரமுத்து X பாடகி சின்மயி - இரண்டும் பாலியல் குற்றச்சாட்டுகள் என்றாலும் இரண்டையும் ஒரே பின்னணியில் அணுகிவிட முடியாது.

பள்ளி ஆசிரியர் என்பது குரு ஸ்தானம். 'மாதா பிதா குரு தெய்வம்' என்ற வரிசையில் தெய்வத்திற்கும் முன்னராக வைக்கப்பட்டிருப்பவர் குரு. சமூக அறமதிப்பீடுகளின் மிக முக்கியமான ஓர் அடையாளம் ஆசிரியர். 'ஒரு ஆசிரியரை நம்ப முடியவில்லை என்றால் வேறு யாரைத்தான் நம்புவது' என்ற அச்சம் பொதுவெளியில் கவலைக்குரியதானது. பாதிக்கப்பட்ட மாணவியர் பாலியல் குறித்த போதிய விழிப்புணர்வு இல்லாதவர்கள். மேலும் நம் குடும்ப அமைப்பு பெற்றோர்களிடம் பிள்ளைகள் இதைப் பற்றி எல்லாம் பகிர்ந்துகொள்ளும் அளவுக்கு உரையாடல் வெளியையும் புரிதலையும் முழுமையாக கொண்டிருக்கவில்லை. இப்பிரச்சனை ராஜகோபால் என்ற தனிமனிதரின் பாலியல் வக்கிரமா அல்லது இப்பிரச்சனை பள்ளி



வைரமுத்து

நிர்வாகத்துடன் தொடர்புடையதா? குற்றம் செய்தவரை நிர்வாகம் பாதுகாக்கிறதா? இப்பிரச்சனையை பல்வேறு கோணங்களில் அணுக வேண்டி இருக்கிறது.

இரண்டாவது பாடலாசிரியர் வைரமுத்து, பாடகி சின்மயி விவகாரத்தில் பேசப்பட்ட கருத்துகள். சினிமா உலகின் உள்ளும் புறமும் அறிந்தவர்தான் சின்மயி. இதில் பாடலாசிரியர் அதிகாரமிக்கவர். சினிமாவிலும் சினிமாவைத் தாண்டிய அரசியலிலும் தன் அதிகாரத்தை நிலை நிறுத்தி இருப்பவர். அவரைக் குற்றம் சுமத்தினால் தனக்கு கிடைக்கும் பாடல் வாய்ப்புகள் பாதிக்கப்படும் என்ற எண்ணத்தால் சின்மயி உடனே பொங்கி எழவில்லை. இதையும் பெரிய குற்றமாக்க வேண்டியதில்லை. இதுவும் இருத்தலுக்கான போராட்டத்தில் பெண் அனுபவிக்கும் பாலியல் சுரண்டல்.

இதைப் பற்றிய முக்கியமான கருத்துரைகள் நாம் அவ்வளவு எளிதில் கடந்து செல்ல முடியாது. பேராசிரியர் அ. ராமசாமி, 'இரண்டு எதிர்வுகளும் பொதுப்புத்தியின் நகர்வுகளும்' என்ற தலைப்பில் சில கருத்துகளை முன்வைத்திருக்கிறார். 'ராஜகோபாலனால் பாதிக்கப்பட்ட மாணவிகளுக்காக வாதாடும் நபர்கள் பாடகி சின்மயிக்காகவும் வாதாட வேண்டும்; ராஜகோபாலனைக் கண்டிப்பது போலவே வைரமுத்துவையும் கண்டிக்க வேண்டும்; தண்டிக்கும்படி கோரவேண்டும். இதுதான் நேர்மையான/ மனசாட்சியுள்ளவர்களின் வாதம்' என்பதை முன்வைக்கும் பேரா. அ.ராமசாமி, இப்பிரச்சனையை இன்னொரு கோணத்தை நோக்கி நகர்த்தி இருப்பது கவனிக்கத்தக்கது. 'வைரமுத்துவால் பாதிக்கப்பட்ட சின்மயி எப்போதும் பிராமணிய அதிகாரத்தோடு தன்னை முன்வைக்கிறார். அதனால் அவரது குற்றச்சாட்டு சந்தேகத்துக்குரியதாக மாறுகிறது. சந்தேகத்துக்குரிய ஒன்றில், தமிழகப் பொதுப்புத்தி பிராமணீய எதிர்ப்பையே மேற்கொள்ளும். இதற்கு வரலாற்றுக் காரணங்கள் இருக்கின்றன' என்கிறார் அ. ராமசாமி.

பாலியல் சுரண்டலை காலமெல்லாம் அனுபவிக்கும் ஒடுக்கப்பட்ட தலித் பெண்களுக்காக பேசுவதை எப்போதும் சாதிப் பிரச்சனையாகவே அணுகும் சமூகம்தான் நம் சமூகமும். சின்மயி போன்ற மேல்தட்டு வர்க்கத்து பெண்கள் ஒடுக்கப்பட்ட பெண்களின் பாலியல் சுரண்டலுக்காக என்றுமே குரல் கொடுத்தவர்கள் இல்லை. பெண்களுக்கும் சாதியும் வர்க்கமும் உண்டு. அதனாலேயே சின்மயி பிரச்சனையைக் கண்டுகொள்ளாமல் செல்லவேண்டும் என்பது அபத்தம்!

பாலியல் சுரண்டல் ஆண் பெண் உறவு நிலையில் மட்டும் நடக்கும் பாலியல் அத்துமீறல் அல்ல. சமபாலின உறவுகளிலும் பாலியல் சுரண்டல் இருப்பதை எழுத்தாளர்கள் கோணங்கி, 'மணல்வீடு' ஹரிகிருஷ்ணன் பாலியல் விவகாரங்கள் வெளிப்படுத்தின. ஆண் பெண் உறவில் பாலியல் சுரண்டலுக்கு செவிமடுக்கும் பொதுஜனவெளி சமபாலின பாலியல் சுரண்டலைக் குறித்து அதிகம் பேசுவதில்லை.

'கோணங்கியின் பாலியல் அத்துமீறலை பற்றி பல திசைகளில் இருந்தும் குற்றச்சாட்டு வந்ததும், கோணங்கிக்கு மயிலிறகால் தடவுவது போல சிலர் கண்டனங்கள் தெரிவித்தனர். அதுவும் எப்படி? கோணங்கி நாமாவளி பாடிவிட்டு, கோணங்கி போற்றி, கோணங்கி சரணம் எல்லாம் மொழ நீட்டுக்கு பாடிவிட்டு... 'அண்ணன் கோணங்கிக்கு என் கண்டனங்களைத் தெரிவித்துக்கொள்கிறேன்.' எப்படி இருக்கிறது கதை?' என் கிறார் அராத்து.

பாலியல் அத்துமீறலை கலை இலக்கிய உலகித்தினருக்கு விதிவிலக்காகவும் ஒரு லைசன்ஸாக நம் சமூகம் ஏற்றுக் கொண்டிருக்கிறதா என்ற கேள்வி எழுகிறது. இக்கருத்தை முன்வைக்கும் வகையில் கோணங்கியை கண்டிக்கிறவர்களை எல்லாம் பாமரத்தனமானவர்கள் என்கிறார் எழுத்தாளர் ஜெயமோகன்.

கோணாங்கி விவகாரம் மிகத் தீவிரமாக பேசப்பட்ட காலத்தில் ஜெயமோகன் எழுதிய கட்டுரையில், 'இலக்கியவாதிகளிடம் மிக அரிதாக அதீதப் பிறழ்வுகளும் இருக்கலாம். அதுவும் புரிந்துகொள்ளப்பட வேண்டும். ஒரு பாமரனிடம் அது இருந்தால் அது மிகவும் கடுமையாக கண்டிக்கப்பட வேண்டியதும் தண்டிக்கப்பட வேண்டியதும்தான். ஏனேன்றால் அவன் எதையும் உருவாக்குபவன் அல்ல. இலக்கியவாதியிடம் அவனுடைய படைப்பு சக்தியின் மறுபக்கமாகவே அது உள்ளது. அதன் பொருட்டு அவன் மன்னிக்கப்பட வேண்டும், ஏற்கப்பட வேண்டும் என நான் சொல்லவில்லை. ஆனால், அதன் பொருட்டு அவன் பாமரர்களால் வேட்டையாடப்படலாகாது. அப்புரிதல் ஒரு சமூகத்தில் சிலரிடமாவது வேண்டும்.'

தன் கருத்துக்கான ஆதாரங்களை வரலாற்றிலிருந்து முன்வைக்கிறார் ஜெயமோகன். 'வரலாறெங்கும் பெருங்கலைஞர்கள், கவிஞர்கள் பிழைபட்ட ஆளுமை கொண்டவர்களாகவே சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளனர். கம்பன் தாசித் தெருவில் அலைந்தவன். கம்பராமாயணம் தமிழிலக்கியத்தின் உச்சம். மௌனியும் ஜி நாஜராஜனும் விபச்சாரத்திலும் குடியிலும் திளைத்ததை அப்படித்தான் இலக்கிய உலகம் புரிந்துக்கொள்கிறது. தாசியின் வீட்டு திண்ணையில் நோயுற்றுக் கிடந்து மறைந்த இசை மேதைகள் தமிழகத்தில் உண்டு. தாகூரின் தீராதக் காதல் வேட்கைகள், அவருடைய எண்ணற்ற காமத் தொடர்புகள், தாகூர் மறைந்து ஐம்பதாண்டுகளுக்குப் பின்னரும் அவருடைய காதலிகள், கள்ளக்காதலிகள் கண்டடையப்பட்டனர். ஆனாலும் தாகூர்தான் இந்தியாவின் கவிமுகம். அவர் மதிக்கப்பட்டது அவருடைய நுண்ணுணர்வாலும் அதன் வெளிப்பாடான கவிதையாலும்தான். அவர் நல்ல மனிதர் என்பதனால் அல்ல. அந்த வேறுபாட்டை உணராதவர்கள் பாமர்ரகளே.'

இப்படியாக ஜெயமோகன், கோணங்கியை எழுத வரும்போது காட்டும் இந்த எடுத்துக்காட்டுகளில் தனிமனித ஒழுக்க மீறல் இருக்கிறதே தவிர பாலியல் சுரண்டலோ தன் அதிகாரத்தை தங்கள் பாலியல் மீறலுக்குப் பயன்படுத்திக் கொண்டதாகவோ இல்லை. இந்த சமூக வேறுபாடு அறியாதவர் அல்ல ஜெயமோகன். ஆனால், எதோ ஒருவகையில் ஜெயமோகன், கோணங்கிக்கு, அராத்து சொன்னது போல, மயிலிறகால் தடவிக் கொடுக்கிறார் என்பதை ஒரு பாமர வாசகனும் புரிந்துக்கொள்ள முடியும்.



கோணங்கி

பெண்ணியம் என்பது ஒற்றைப்புள்ளியில் அடங்கிவிடும் தளமல்ல. பாலியல் சுரண்டல் என்பது அனைவருக்கும் ஒரேமாதிரியாக இருப்பதில்லை.சமூகத்தில் எத்தனைப் பிரிவுகள் இருக்கிறதோ அத்தனையும் பெண்களிடமும் படிந்திருக்கிறது. அவள் பெண் என்பது மட்டுமல்ல அவளுடைய அடையாளம். பல்வேறு வர்க்க இன சாதி மத கலாச்சார அடையாளங்களின் பின்னணியில் தான் அவள் அனுபவங்களை அணுக வேண்டி இருக்கிறது (Intersectionality In Feminism).

காய்த்தல் உவத்தலின்றி இப்பிரச்சனையில் வெளிப்படையாக தெரியும் சில குளறுபடிகளையும் கவனிக்க வேண்டி இருக்கிறது. பாதிக்கப்பட்டப் பெண் சின்மயி விவகாரத்தைப் பேசும் ஊடகங்கள் இது தொடர்பான பலரின் கருத்துளை முழுமையாக முன்வைக்காமல் ஒரு சில வரிகளை மீண்டும் மீண்டும் பேசுகின்றன. குறிப்பாக ஏ.ஆர். ரஹ்மானின் சகோதரியும் பாடகியும் இசையமைப்பாளருமான ஏ.ஆர். ரெஹானா, பாடகி சின்மயி விவகாரம் குறித்தும் சின்மயி குறித்தும் என்னவெல்லாம் சொன்னார் என்பதைப் பற்றி முழுமையாக சொல்லாமல், 'வைரமுத்து நடத்தை குறித்து பல பெண்கள் தன்னிடம் சொன்னதாக' சொன்னதை மட்டும் மீண்டும் மீண்டும் ஒலிப்பரப்பிக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

சின்மயியுடன் சேர்ந்து மொத்தம் 17 பெண்கள் பாடலாசிரியர் வைரமுத்து மீது பாலியல் குற்றச்சாட்டை வைத்திருக்கிறார்கள். அதில், பாடகி சின்மயி பதிவு செய்திருக்கும் #metoo 17 குற்றச்சாட்டை வாசித்தேன். அதில், கல்லூரி மாணவி புத்தக வெளியீட்டில் வைரமுத்துவை சந்திக்கிறார். அதன் பின் டிவி சேனலில் அப்பெண்ணின் கைபேசி எண்ணை கேட்டு வாங்குகிறார் வைரமுத்து. அதன் பின் அப்பெண்ணை தனியே வந்து சந்திக்கும்படி அழைத்ததாக அப்பெண் சொல்கிறார். இதுவரை ஒகே. ஆனால், ஒரு மணி நேரத்தில் 50 அல்லது 60 முறை போனில் அழைத்துக்கொண்டே இருந்ததாக கூறுவது, போன் தொடர்பு எண்ணை அந்தப் பெண் மாற்றிக்கொண்டே

இருந்தாலும் அதையும் கண்டுபிடித்து வைரமுத்து தொந்தரவு செய்ததாக கூறுவது... இதை வாசித்தவுடன் எழும் சில கேள்விகளைத் தவிர்க்கமுடியவில்லை.

ஒருவரின் அழைப்பு தொந்தரவு செய்கிறது என்றால் அவரை ப்ளாக் (Block) செய்துவிடும் வசதி உண்டு. எண்களை மாற்ற வேண்டிய அவசியமில்லை! மேலும் இப்பிரச்சனையை ஊடக நண்பர்கள் உதவியுடன் வைரமுத்து மனைவியை அணுகி ஒருவழியாக இப்பிரச்சனையிலிருந்து விடுபட்டதாக சொல்லியிருக்கிறார் #metoo 17 பெண்! இதை எல்லாம் வாசிப்பவருக்கு என்னமாதிரியான சந்தேகங்கள் எழுகின்றன என்பதை அவரவர் வாசிப்பு அனுபவத்திற்கே விட்டுவிடுகிறேன்.

வைரமுத்து சார்பாகப் பேசிவிட்டால் எங்கே தானும் பாலியல் சுரண்டலுக்கு உடந்தையானவராக அதை ஆதரிப்பவராக இருக்கிறோம் என்று சமூகம் நினைத்துவிடக் கூடாதே என்ற தற்காப்புடன் மவுனமாக இருக்கிறது திரையுலகமும் இசையுலகமும் அரசியல் உலகமும். இதுபற்றி கருத்து சொல்லியவர்களும் குற்றம் சுமத்தப்பட்டிருக்கும் பாடலாசிரியர்கள்தான் தன்னிலை விளக்கம் சொல்ல வேண்டும் என்று சொல்கிறார்கள். அதாவது தனிப்பட்ட ஓர் ஆண் பெண் சார்ந்த தனிமனிதப் பிரச்சனையாக பார்க்கிறார்கள். சின்மயிக்கு ஆதரவாக எழுதி இருக்கும் தாமரை தன் வாழ்க்கையின் சொந்த அனுபவத்துடன் இதையும் அணுகி இருக்கிறார். பாடலாசிரியர் தமயந்தியும் சின்மயி பக்கம் தன் ஆதரவை வெளிப்படையாக முன்வைத்திருக்கிறார்.

ஒஎன்வி விருது மறுபரிசீலனைக்கு உள்ளான இக்கட்டான தருணத்தில் தமிழ் இலக்கிய உலகம் அதைப் பற்றி அலட்டிக்கொள்ளாமல் கடந்து சென்றிருக்கிறது புதுக்கோட்டை எழுத்தாளர் நா. முத்து நிலவன், 'வைரமுத்து இந்த விருதுக்கு தகுதியானவரில்லை என்றால் வேறு யாருக்குத்தான் அந்த தகுதி இருக்கிறது' என்று இலக்கிய விருதின் பக்கமாக நின்று குரல் கொடுத்திருக்கிறார்.

குடும்பத்தில், பள்ளிப் பருவத்தில், கல்லூரி வளாகத்தில், பேருந்தில், பயணத்தில், கூட்ட நெரிசலில், பணி செய்யும் இடத்தில்... இப்படியாக ஒரு பெண் குழந்தைப் பருவத்திலிருந்தே மவுனமாக தன் வாழ்க்கையில் பாலியல் கொடுமையை, அத்துமீறலை, சுரண்டலை, பாலியல் வக்கிரத்தை கடந்து வந்திருக்கிறாள். அதனால்தான் பெண்ணியப் பெருவெளி, சின்மயியின் குரலுக்கு செவிசாய்க்கிறது. தார்மீக ஆதரவு கொடுக்கிறது.

கேரளாவில் புகழ்பெற்ற கவிஞர் பாலச்சந்திரன் சுள்ளிக்காடு, தன் சுயசரிதை 'சிதம்பர நினைவுகள்' நூலில் தன் சபலம் குறித்து எழுதி இருப்பது நினைவுக்கு வருகிறது. அவர் வீட்டில் இருக்கும் போது ஊறுகாய் விற்கும் ஒரு இளம்பெண் வருகிறாள். அவளிடம் சபலப்படும் சுள்ளிக்காடு தவறாக நடக்க முயற்சிக்கிறார். அந்தப் பெண்ணோ அவரை அடித்துவிட்டு திட்டுகிறாள். 'தான் உடலை விற்றுத்தான் வாழ வேண்டுமென்றால் ஊறுகாய் விற்க வந்திருக்க வேண்டியதில்லை' என்று சீறுகிறாள். பிறகு அவர் புகழ்பெற்ற எழுத்தாளரான சுள்ளிக்காடு என்று அடையாளம் காண்கிறாள். தவறு செய்த சுள்ளிக்காடு பின்னர் கூனிக்குறுகி இதை யாரிடமும் சொல்ல வேண்டாம் என்று கூறுகிறார். அந்தப் பெண்ணும் ஆத்திரத்தில் அடித்துவிட்டேன் என்று மன்னிப்பு கேட்கிறாள். யாரிடமும் இதை சொல்லமாட்டேன் என்றும் கூறுகிறாள். பின்னர் அந்தப் பெண்ணின் திருமணத்திற்கு கூட சுள்ளிக்காடு செல்கிறார். ஓர் ஆணாக தன் சபலத்தை வெளிப்படுத்தியதற்கு அவர் வெட்கப்படவில்லை. இத்தகைய தைரியம் எத்தனை பேருக்கு வரும்? சபலப்படுபவர் அடையும் குற்ற உணர்வையும், அதை எப்படித் தீர்ப்பது என்ற வழிமுறையையும் சுள்ளிக்காடு விசயத்தில் காண்கிறோம். மேலும் பொதுவெளியில் அனைவர் முன்னும் அதை உரக்கச் சொல்லும்போது அதுவே அவருடைய நேர்மையின் வெளிப்படாகி கொண்டாடப்படுகிறது.

தமிழ் கலை இலக்கிய வெளியில் சுள்ளிக்காடு போல தன் மனப்பிறழ்வை, சபலத்தை, பாலியல் உறவை வெளிப்படையாக யாரும் பேசியதாக தெரியவில்லை. தமிழ்ச் சமூகம் பாலியல் விவகாரத்தில் ஒரு இரும்புத்திரையை அணிந்திருக்கிறது.

No means NO. 'வேண்டாம், விருப்பமில்லை, முடியாது' என்று ஒரு பெண் சொன்னால் ஆண் பெண் உறவில் அதிகாரமிக்க ஆணுலகம் அதைக் கேட்டாக வேண்டும். தவறினால் தலைகுனிவுகள் ஏற்படும். பாலியல் சுரண்டலை பெண் எதிர்க்கும் வல்லமை இதுவரை ஆண் சந்திக்காத பெண்ணுலகம். பெண்ணின் பேராற்றல் போற்றுதலுக்குரியது.

ஆண், பெண்ணின் எதிரி அல்ல. ஆணும் அவன் நட்பும் காதலும் இல்லாத உலகில் வாழ எந்தப் பெண்ணும் விரும்புவதில்லை. அவள் உடல் மீதான அதிகாரம் அவளுக்கானது. அதை எந்த அதிகார மையமும் தனக்கானதாக ஆக்கிக்கொள்ள முடியாது. நம் சட்டங்களும் நீதிமன்றங்களும் சாட்சிக் கூண்டுகளில் சிறைப்பட்டிருக்கின்றன. எல்லாவற்றையும் சட்டத்தின் முன்னால் நிறுத்தி நீதிப் பெற முடியாது. அதனால்தான் எழுதப்பட்ட சட்டம் செய்யாததை மனித இனத்துக்கு மட்டுமே இருக்கும் மனசாட்சி செய்துவிட முடியும் என்று நம்புகிறோம்.

'நடந்தது என்ன' என்பதை சம்பந்தப்பட்ட ஆண் பெண் இருவரின் மனசாட்சி மட்டுமே அறியும். வாழ்வில் ஒவ்வொருவரும் தங்கள் செயல்களுக்கான தண்டனைகளையும் நியாயங்களையும் மனசாட்சியின் முன்னால் வைக்கட்டும். நாமும்தான்.

mail to: **mallikasankaran@gmail.com**

அனேகத்தின் ருசி

ஞானக்கூத்தனின் பிற்காலக் கவிதைகளில் உணர முடிந்த களங்கமற்ற காட்சியும் கதைத்தன்மையும் எனக்கு சார்லஸ் சிமிக்கை ஞாபகப்படுத்துகின்றன. இருவரும் சமகாலத்தவர்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

● **ஷங்கர்ராமசுப்பிரமணியன்**

உடல் ஓயும் அதே தருணத்தில் மனமும் நிரோத நிலையில் ஓய்ந்துவிடுகிறது. அதனால்தான் அறிஞர் விட்கன்ஸ்டைன், சாவு என்பது வாழ்க்கையோடு தொடர்புடையதே அல்ல என்கிறார் போலும்.

உடல் உட்கொள்ளும் புரதம் தரும் சக்தியில் எரிவதுதான் மனம். அதனால், கண்ணுக்குத் தூலமாகத் தெரியும் உடல்தான் உபாதைகளுக்கும் தண்டனைகளுக்கும் வலி, வறுமை, செல்வநிலை, இனம், நிறம், மதம், சாதி, அதிகாரம் சார்ந்த பாகுபாடுகளுக்கும் உள்ளாகிறது. கண்ணுக்குத் தெரியாத மனம், அதைத் துயரம், சந்தோஷம், குரோதம், விரோதம் என்ற புறாக்கூண்டுகளில் அடுக்கித் தொகுத்துக்கொள்கிறது. உடலுக்கு நேரும் அனுபவங்களை விசாரித்துச் சலித்துத் தொகுத்துக்கொள்ளும் மனத்துக்கு உயர்நிலையை அளித்த ஒரு மரபின் தொடர்ச்சியாக இருந்த புதுக்கவிதையின் ஐம்பது ஆண்டுகாலப் பயணத்தில், உடல்தான் பிரதானம் என்று ஆதாரமாக ஏற்பட்ட பார்வை மாற்றத்தில்தான் அது, நவீன கவிதையாக உருமாறுகிறது. இது எனது ஊகம்.



முந்தைய நூற்றாண்டுகளில் தாயுமானவர், வள்ளலார், பாரதியார் முதலியோரில் தொடங்கிய போக்கு, புதுக்கவிதையில் ந. பிச்சமூர்த்தி, க.நா. சுப்ரமணியம், நகுலன், பசுவய்யா வரை நீண்டது. அத்வைதச் சிந்தனையோடு மோதிமோதி த்வைத உலகைச் சந்தேகத்தோடு கொஞ்சூண்டு உறுதிசெய்தும் பெரும்பாலும் புகைமூட்டமாக்கியும் அணுகிய அக்கவிதை உரையாடல் மரபு, தொண்ணூறுகளின் ஆரம்பம் வரை தொடர்ந்தது. தொண்ணூறுகளின் கடைசியில் நவீன கவிஞர்கள் அம்மரபின் மீது கடைசி ஆணியை அடித்ததன் முக்கியத்துவத்தை, அதனால் விளைந்த திருப்புமுனையை இப்படியாகவே நான் அர்த்தப்படுத்திக்கொள்கிறேன். ஜெயமோகன் புறனடையாளர் என்று வகுப்பது போல அத்வைத செல்வாக்கிலிருந்து தனியாக விலகி நின்று சாதித்த புறனடையாளர்கள் என்று ஞானக்கூத்தனையும் கலாப்ரியாவையும் வகுக்கவேண்டும் என்ற கவனத்தையும் இந்தக் கட்டுரையாளர் கொண்டிருக்கிறார்.

புதுக்கவிதையின் வரம்புகள் பற்றிய போதம் எழுபதுகளின் இறுதியில் ஆத்மாநாமிடம் தொடங்கி, அன்றாட வாழ்க்கையின் நிறங்கள், ஓசைகள், அரசியல் ஆகியவை தெரியவும் கேட்கவும் தொடங்கிய கவிஞர்களென்று பிரம்மராஜன், சுகுமாரன், சமயவேல், மலைச்சாமி ஆகியோரைச் சொல்லமுடியும். புதுக்கவிஞர்களையும் நவீன கவிஞர்களையும் இணைக்கும் பாலமாகத் திகழ்ந்த இவர்கள் எல்லாருமே committed poets என்று பிரம்மராஜன் வகைப்படுத்தும் அலகைச் சேர்ந்தவர்கள். புதுக்கவிதைகள் எழுதப்பட்ட காலத்தோடு உறுதியாக அடையாளம் காணப்பட்ட தேவதச்சன் போன்ற சில கவிஞர்கள் தொண்ணூறுகளுக்குப் பிறகு நவீன கவிஞர்களாக உடல்சிதை மாற்றமடைந்த அபூர்வங்களையும் நாம் பதிவுசெய்தல் அவசியம். தேவதச்சனிடம் அவருடைய 'அத்துவான வெயில்' கவிதைகளில் அந்தத் திருப்பம் நிகழ்கிறது.

தமிழ்க் கவிதையின் தொல்மரபை அடையாளப்படுத்தும் சங்கக் கவிதைகளில் அத்வைதச் சிந்தனையின் தாக்கம் இல்லை. காதலும் பிரிவும் ஆற்றாமையும் கூடலும் இன்பமும் அழலும் நிலமாக. பொருள்களாக, பொழுதுகளாக, தாவரங்களாக, பிராணிகளாக, நீராக, மணலாக, பாறையாக வீடாக வெளியாக ஈரமாகவும் வறண்டும் பிசுபிசுப்பாகவுமே அர்த்தப்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

நவீன கவிஞனோ, தன்னைச் சுற்றி உள்ள உலகத்தோடு உறவையும் இணைப்பையும் பரிவையும் நடுக்கங்களையும் விரிவாக்குகிறான். சின்னஞ்சிறு வஸ்துகளுக்கு

உயிர்த்தன்மையை அளிக்கிறான். அவற்றுக்கு வெளிப்பாட்டு அழகை, துடிப்புகளை வழங்குகிறான். அவனுக்குப் பகல் வெளிச்சத்தில் ஏற்படும் சின்ன மாறுதல் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது. தீயவள் என்று பாப்லோ நெருடாவின் கவிதையில் சொல்லப்படுபவளின் சிறுநீர் பெய்யும் சத்தம் வாசகனையும் கவிதை சொல்லியையும் தாபத்துக்குள்ளாக்குவது; அறை மூலையில் திடீரென முளைத்துத் துள்ளிக்கொண்டிருக்கும் குட்டித் தவளை அவன் உலகத்தைப் புதிதாக்குவது; கண்ணுக்குத் தெரியாமல் சிறிதுநேரம் காணாமல்போகும் பொருள்கள் தொடர்ச்சியைத் துண்டிப்பது; நள்ளிரவுப் பூனைகளின் கேவல் அதிமுக்கியமான சமிக்ஞைகள். சிணுங்கல்கள், சிரிப்பொலிகள், களுக்கொலிகள் மட்டுமல்ல, தெரியாத யாரோ ஒருவரின் அழுகையும் கடக்கவே முடியாதது. ஃபிரான்சிஸ் ஃபோர்ட் கப்போலோவின் 'டிராகுலா' படத்தில், டிராகுலா தனது காதலியின் சீக்கிரமே உலர இருக்கும் கண்ணீரை, வைரக்கற்களாக மாற்றிப் பரிசளிப்பதைப் போல — கவிஞனின் உலகில் எல்லாமே ஒளிமிக்கவையே. எதையுமே அங்கே, அல்பமெனப் புறக்கணித்துவிட முடியாதது. அதைத்தான் போலந்துக் கவிஞர் விஸ்லவா சிம்போர்ஸ்கா தன்னுடைய நோபல் பரிசு உரையில் இப்படியாகச் சொல்லிவிடுகிறார்: "கவிதை மொழியைப் பொறுத்தவரை ஒவ்வொரு சொல்லும் மதிப்புமிக்கது; அங்கே எதுவுமே வழக்கமானதோ சகஜமானதோ அல்ல. ஒரு கல், நம் தலைக்கு மேலுள்ள மேகம், எதுவாகவும் இருக்கலாம். ஒரு பகல், ஒரு இரவாக இருக்கலாம். எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக, ஒரே ஒரு இருப்புகூட மதிப்புமிக்கதே. இந்த உலகில் எவரொருவருடைய இருப்பும்."

'அநித்தியமானவை, சிறியவை, மகத்துவமில்லாதவை என நாம் நினைக்கும் எல்லாப் பொருள்களும் எல்லா உயிர்களும் எல்லாத் தாவரங்களும் நம்முடன் தவிர்க்கவியலா விதத்தில் தொடர்பு கொண்டிருப்பவை; ஒரு அம்சத்தில் நிலைகுலைந்தாலும் இன்னொரு அம்சத்தில் அழியாமல் இங்கேயே நிலைகொள்பவை' என்பதை நினைவூட்டுபவன் கவிஞன். இந்த உலகத்துக்குள் நுழைந்துவிட்ட எதற்குமே இறப்பு இல்லை என்ற போதம் அது.

அந்தப் போதத்தை முழுமையாக உட்கொண்டிருப்பவை என்பதாலேயே, அந்த அம்சத்தின் மீதே பார்வையை முழுக்கப் பதித்தவை என்பதாலேயே சார்லஸ் சிமிக்கின் கவிதைகள் ஈர்க்கின்றன. காதலியின் அக்குளிலிருந்து காதலனுக்கு வரும் உண்ணி, அவனிடம் ஒட்டிக்கொண்டு ரத்தத்தை உறிஞ்சிக் கொண்டிருக்கிறது. காதலி பிரிந்துவிட்டாள். இறந்துபோன ராணுவ வீரனின் கவசத் தொப்பியில் இருந்த பேன்கள் அதை அணியும் சிறுவன் சிமிக்கைக் கடித்துக் கொண்டிருக்கின்றன. பிரிந்தவர்கள், இறந்தவர்கள் அவர்களின் உடலை அண்டியிருந்த சிற்றுயிர்களால் சார்லஸ் சிமிக்கின் கவிதைகளில் அழியாமல் நீடிக்கிறார்கள்.



அதனால், பரம் எவ்வளவு ஈர்ப்பானதோ இகமும் ஈர்ப்பானதே என்பதை சார்லஸ் சிமிக் ஞாபகப்படுத்திக்கொண்டே இருக்கிறார்.

'இங்கே நாம் இருப்பதைப் பார்த்து நட்சத்திரங்கள் ஆச்சரியப்படலாம்' என்று குட்டி ஆந்தையிடம் சார்லஸ் சிமிக்கால் பேச முடிவது இந்தப் போதம் வழியாகவே.

தூரத்து நட்சத்திரங்களின்
சோம்பல் ஒளி
கீழே
இங்கே பூமியிலோ
எக்காளமிடும் ஓடைத்தண்ணீர்
குண்டு தர்பூசணியை
குளிரவைத்துக்கொண்டிருக்கிறது.

இது சார்லஸ் சிமிக் உருவாக்கும் ஒரு துண்டுக் காட்சி. அங்கே நட்சத்திரங்களைக் கொஞ்சம் மங்கவைத்துவிட்டு, ஓடைத்தண்ணீரில் குளிர்ந்து சுடர்ந்து கொண்டிருக்கிறது தர்பூசணி. இந்தக் கவிதையின் பாற்பட்டு எனக்கு ஒரு கேள்வி: இங்கே குளிர்வது தர்பூசணி மட்டும்தானா?

சார்லஸ் சிமிக் உலகத்தின் ஒட்டுமொத்த அம்சத்தையும் விளக்கிவிடக்கூடிய கவிதை, 'சுவர்க்கோழி'.

கோடை முடிந்து
இருள் கவிழ்ந்துகொண்டிருந்தது.
உனது வாழ்க்கை
எத்தனை நிஜமோ
அத்தனை நிஜம்
எனது வாழ்க்கை
என்கிறது
புதரிலிருந்து
சுவர்க்கோழி.

இந்தக் கவிதையில் வரும் சுவர்க்கோழி மனிதனிடம் பணிவுடன் இந்தச் சொற்களைச் சொல்லவில்லை. ஒரு நிதர்சனத்தைக் கூறி மிரட்டுவதுபோல இருக்கிறது அதன் சொல்.

நீ இல்லாமல்போன பின்னாலும் நான் இருப்பேன் என்று உரைப்பதுபோல தொனிக்கின்றன சுவர்க்கோழியின் சொற்கள்.

உனது வாழ்க்கை எத்தனை நிஜமோ அத்தனை நிஜம் எனது வாழ்க்கை என்று புதரிலிருந்து சுவர்க்கோழி உரைக்கும்போது, பிற மனிதர்கள், பிற பாலினங்கள், பிற வாழ்க்கை முறைகள், பிற சமயத்தவர்கள், பிற பண்பாட்டினத்தவர்கள், பிற வர்க்கத்தினர் மீது வெறுப்பும் பாரபட்சமும் வன்முறையும் அழித்தொழிப்பு மூர்க்கமும் உலகம் முழுக்க கொடூரமாகப் பரவியிருக்கும் ஒரு காலகட்டத்தில் 'உன் வாழ்க்கை எத்தனை நிஜமோ அத்தனை நிஜம் எனது வாழ்க்கை' என்று வலி உணரும் எல்லா உயிர்களும் கூவி, நமக்கு உரைப்பதுபோல சுவர்க்கோழி சொல்கிறது. சுவர்க்கோழி வழியாக சார்லஸ் சிமிக் சொல்ல வருவதை நாம் கேட்டாக வேண்டும்.

ஏகத்தை அல்ல, அனேகத்தின் பன்மையை ரசித்துப் பாராட்டும் பெருந்தன்மையை நம்மிடம் தூண்டுபவர் சார்லஸ் சிமிக்.

தமிழ்க் கவிதைகளில் தத்துவ போதமுள்ள கவிதைகள் அன்றாடக் காட்சிகளின் களங்கமற்ற தன்மையைத் துறந்திருக்கும். அன்றாடக் காட்சிகள் நிறைந்த கவிதைகளில் தத்துவத்தின் செறிவு விடுபட்டிருக்கும். இந்த எதிர்நிலையை, இருமையை, இதனால் இரண்டு தரப்புகளிலும் நேரும் அனுபவ இழப்பை ஈடுசெய்யும் கவிதைகள் என்பதால் சார்லஸ் சிமிக், தமிழ் நவீன கவிதைகளுக்கு இன்று பொருத்தமுடையவர் ஆகிறார்.

தத்துவத்தின் தட்டு தாழாமலேயே, குழந்தையின் களங்கமற்ற பார்வையை மறுதட்டில் சமமாக, வாசகன் கண்டுணரக்கூடிய கவிதை உலகம், சார்லஸ் சிமிக்கினுடையது. யுத்தம், மரணம், பிரிவு ஏற்படுத்திய நிலையாமை உணர்வின் புழுதி படிந்திருந்தாலும், அன்றாடத்தின் மாயாஜாலச் சுழிப்புகளில் விந்தையைத் தக்கவைத்தபடிச் சிரிக்கும் சிறுவனின் கண்கள் சார்லஸ் சிமிக்கினுடையவை. குழந்தையின் களங்கமற்ற பார்வை, தத்துவ போதம் ஆகியவற்றோடு விபரீத விசித்திர உணர்ச்சியையும் உண்டாக்குவது சார்லஸ் சிமிக்கின் தனித்துவம். ஞானக்கூத்தனின் பிற்காலக் கவிதைகளில் உணர முடிந்த களங்கமற்ற காட்சியும் கதைத்தன்மையும் எனக்கு சார்லஸ் சிமிக்கை ஞாபகப்படுத்துகின்றன. இருவரும் சமகாலத்தவர்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

எளிமை, தர்பூசணியின் சதையைப் போன்ற வாழ்க்கையின் ஈரப்பற்றுடன், ஆழமான உணர்ச்சிகளையும் தொடும் கவிதைகளை எழுதிய சார்லஸ் சிமிக், யுகோஸ்லோவாவியாவில் பிறந்து சிறுவயதிலேயே அமெரிக்காவில் குடியேறியவர். நவீன வாழ்க்கையின் பௌதீக, ஆன்மிக வறுமையைத் தன் கவிதைகளில் துல்லியமாக வெளிப்படுத்திய கவிஞராக மதிக்கப்படுபவர். சிறுவனாக இருந்தபோது



சார்லஸ் சிமிக்கின் கவிதைகள்

தமிழில்:
ஷங்கர்ராமசுப்ரமணியன்

எதிர் வெளியீடு, 96 நியூ ஸ்கீம் ரோடு, பொள்ளாச்சி – 642002

தொலைபேசி: +919895005084

மின்னஞ்சல்:
ethirveliyedu@gmail.com

பெல்கிரேட் நகரத்தில் கண்ட இரண்டாம் யுத்தத்தின் கொடூரக் காட்சிகள்தான் அவரது பார்வையையும் கவிதை உலகையும் வடிவமைத்திருக்கின்றன. அமெரிக்காவின் நியூ ஹாம்ப்சயர் பல்கலைக்கழகத்தில் ஆங்கிலத்தையும் படைப்பெழுத்தையும் பாடமாக 30 ஆண்டுகளுக்கும் மேல் போதித்த பேராசிரியர். சாதாரணத்துக்கும் அசாதாரணத்துக்கும் இடையே உள்ள எல்லைக்கோட்டை சார்லஸ் சிமிக்கின் சிறந்த கவிதைகள் அனாயாசமாக அழித்துவிடுகின்றன. அசேதனப் பொருள்களான கரண்டி, கத்தி ஆகியவற்றுக்கு மர்மத்தையும் ஆன்மாவையும் வழங்கிவிடும் கலை சார்லஸ் சிமிக்கினுடையது.

சார்லஸ் சிமிக்கின் கவிதைகளில் முதலில் என்னை ஈர்த்தது 'இறைச்சிக் கடை'. அதன் தாக்கத்தில் 'இகவடை பரவடை' குறுங்காவியத்தில் ஒரு துண்டுக் கவிதையை எழுதினேன்.

என்னுடைய கவிதைகளின் பார்வையோடும் உலகத்தோடும் சில இணைப்புகளையும் தூண்டுதல் சாத்தியங்களையும் கொண்டது சார்லஸ் சிமிக்கின் உலகம். அதுவே அவரை மொழிபெயர்க்கத் தூண்டியதற்குக் காரணம்.

சார்லஸ் சிமிக்கின் கவிதைகளை மொழிபெயர்த்த நாள்களில் வினோதமும் மகிழ்ச்சியும் உத்வேகமும் கலந்த உணர்வை அனுபவித்தேன். தமிழ்க் கவிதைகளுக்கு வெளியே எனது கவிதைப் பார்வையை முழுமையான அளவில் செப்பனிட்டவர்கள் என்ற வகையில், ழாக் ப்ரெவெர், பாப்லோ நெருடா, சார்லஸ் புக்கோவ்ஸ்கிக்கு அடுத்த நிலையில் சார்லஸ் சிமிக்கைச் சொல்வேன்..

சார்லஸ் சிமிக்கின் படைப்புகளுக்கு ஆதாரமாக இருந்த குழந்தைப் பருவம் தொடர்பாக அவர் எழுதிய அனுபவக் கட்டுரைகளில் இரண்டை இந்த நூலின் பின்னிணைப்பாகச் சேர்த்திருக்கிறேன். அந்த அனுபவக் கட்டுரைகள் மேலதிகமாக அவரது கவிதைகளை ரசிக்க உதவும்.கவிதைகளைப் பற்றிய அவரது சிந்தனைத் தெறிப்புகள் சிலவற்றையும் மொழிபெயர்த்திருக்கிறேன்.

(சார்லஸ் சிமிக்கின் கவிதைகள் நூலுக்கு எழுதப்பட்ட முன்னுரை.)

mail to: **shankarashankara@gmail.com**

நினைக்கப்படும்

அழுது வீங்கிய முகத்தோடு, தலைவிரி கோலத்துடன் ஒரு குழந்தையை நெஞ்சோடு அழுத்தி அணைத்தபடி, ஒரு பெண் கூடாரத்திலிருந்து வெளியே வருவதைப் பார்த்ததும் திகைப்பில் உறைந்துவிட்டேன். கூட்டத்தில் இருந்தவர்கள் அனைவரும் விலகி அவளுக்கு வழிவிட, அவள் ஊர்திக்கு அருகில் வந்து நின்றாள்.

● பாவண்ணன்

புதுச்சேரியிலிருந்து நண்பரொருவர் பெங்களூருக்கு வந்திருந்தார். கல்லூரியில் என்னோடு ஒன்றாகப் படித்தவர். அவருடைய மகள் வீடு மாரதஹள்ளிக்கு அருகில் இருந்தது. வந்து இறங்கியதுமே கைப்பேசியில் அழைத்து, "நான் மூனு நாள் இங்க இருப்பேன். ஒருநாள் நான் கௌம்பிவந்து உங்களைப் பார்க்கட்டுமா? எந்த நேரம் உங்களுக்கு வசதியா இருக்கும்?" என்று கேட்டார். "அவசரப்படாதீங்க. வடக்கு தெற்கு புரியாத ஊருல உங்களுக்கு எதுக்கு அலைச்சல்? நானே வந்து பார்க்கறேன்" என்று சொல்லிவிட்டு முகவரியை மட்டும் கேட்டு குறித்துக்கொண்டேன். ஆனால், புறப்படுவதற்கு உகந்ததாக அன்றைய பொழுது அமையவில்லை. மறுநாள்தான் புறப்பட முடிந்தது.



எனக்காக அவர் வீட்டு வாசலிலேயே காத்திருந்தார். உள்ளே அழைத்துச் சென்று மகளுக்கும் மருமகனுக்கும் அறிமுகப்படுத்தினார். பிறகு ஊரில் நடந்த, நடைபெற்றுக்கொண்டிருக்கும் செய்திகளையெல்லாம் ஒவ்வொன்றாகச் சொல்லத் தொடங்கினார். இடையிடையே ஒன்றிரண்டு கேள்விகள் மட்டுமே அவர் தொடர்ந்து பேசுவதற்குப் போதுமானவையாக இருந்தன. ஒரு மனிதருக்கு பேச்சு எந்த அளவுக்குச் சிறந்த வடிகாலாக அமைந்திருக்கிறது என்பதை அன்று புரிந்துகொண்டேன். மதிய உணவுக்குப் பிறகு அவரிடமிருந்து விடைபெற்றுக்கொண்டு பேருந்து நிறுத்தத்தை நோக்கி நடக்கத் தொடங்கினேன். வேடிக்கை பார்த்துக்கொண்டே நடந்ததால் தொலைவு ஒரு பொருட்டாகவே இல்லை.

ஒரு திருப்பத்தில் அடுக்குமாடிக் குடியிருப்பு கட்டும் வேலை நடந்து கொண்டிருந்தது. அதன் அடையாளமாக கட்டுமானப் பகுதியைச் சுற்றி அண்ணாந்து பார்க்கும் அளவுக்கு உயரமான இரும்புக் கம்பங்களை நட்டு நீலவண்ண பிளாஸ்டிக் துணியைக் கட்டி ஒரு மறைப்பு உருவாக்கப்பட்டிருந்தது. ஒரு கோணத்தில் அக்காட்சி நிறுத்தி வைக்கப்பட்ட வாயகன்ற நீலநிறத் தொட்டியைப்போல இருந்தது.

அதைப் பார்த்தபடி நடந்து கொண்டிருந்தபோது, துணி மறைப்பை ஒட்டி ஓர் அமரர் ஊர்தி நிற்பதையும் அதற்குப் பக்கத்திலேயே நாலைந்து இருசக்கர வாகனங்கள் நிற்பதையும் பார்த்தேன். ஒரு மூலையில் தகரத்தகடு வேயப்பட்ட நாலைந்து கூடாரங்கள் காணப்பட்டன. சிறிது தூர இடைவெளியில் பத்து இருபது பேர் கூட்டமாக நின்றிருந்தனர். ஏதோ ஒரு துக்ககரமான செய்தி என்பதை அச்சூழலே உணர்த்தியது. அங்கிருந்து விலகி நடந்துவிட கால்கள் நினைத்தாலும் என்ன நடக்கிறது என்பதைத் தெரிந்துகொள்ளும் ஆவலில் மனம் அந்தக் கூட்டத்தை நோக்கியே என்னைச் செலுத்தியது.

எல்லோருமே வட இந்தியத் தொழிலாளர்கள். வேகவேகமாக அவர்கள் பேசிய இந்தி மொழி உரையாடல்களை உடனுக்குடன் புரிந்துகொள்ள சிரமமாக இருந்தது. எல்லோருமே ஒரு குறிப்பிட்ட கூடாரத்துக்குச் செல்வதும் திரும்புவதுமாக இருந்தனர். வெள்ளைச் சீருடை அணிந்த அமரர் ஊர்தி ஓட்டுநர் அவர்களிடம் ஏதோ சொல்லி அவசரப்படுத்திக் கொண்டிருந்தார்.

அவர்களுடைய உரையாடலைக் கூர்ந்து கவனித்தபோது, அந்தக் கூடாரத்தில் யாரோ ஒருவர் இறந்துவிட்டார் என்பதையும் இறந்தவரின் உடலை தகன மையத்துக்கு எடுத்துச் செல்ல அந்த ஊர்தி வந்து காத்திருக்கிறது என்பதையும் கூடாரத்திலிருந்து ஊர்தி வரைக்கும் உடலைக் கொண்டுவர முடியாமல் தொழிலாளர்கள் தவிக்கிறார்கள் என்பதையும் என்னால் புரிந்துகொள்ள முடிந்தது. வாழ வந்த இடத்தில் ஒரு மரணம் ஒருவருடைய நெஞ்சில் ஏற்படுத்தக்கூடிய வேதனையை நினைத்தபோது மனம் கனத்தது. அடுத்து

என்ன செய்வது என்று புரியாமல் ஓரமாக ஒதுங்கி நின்றுவிட்டேன்.

சில நிமிடங்களுக்குப் பின் அழுது வீங்கிய முகத்தோடு, தலைவிரி கோலத்துடன் ஒரு குழந்தையை நெஞ்சோடு அழுத்தி அணைத்தபடி, ஒரு பெண் மூலையிலிருந்த கூடாரத்திலிருந்து வெளியே வருவதைப் பார்த்ததும் திகைப்பில் உறைந்துவிட்டேன். ஒரே கணத்தில் கூட்டத்தில் இருந்தவர்கள் அனைவரும் விலகி அவளுக்கு வழிவிட, அவள் ஊர்திக்கு அருகில் வந்து நின்றாள்.

அதைப் பார்த்ததும் ஊர்திக்குள் இருந்தவர்கள் சட்டென எழுந்து நின்று குழந்தையைத் தம்மிடம் கொடுக்கும்படி அவளை நோக்கி கைகளை நீட்டினர். ஆனால், அவள் தன் குழந்தையை தன் மார்போடு மேலும் இறுக்கிப் பிடித்தபடி தலையசைத்து மறுத்தாள். அந்த உறுதியின் முன் ஒருவராலும் எதுவும் செய்ய இயலவில்லை. யாரோ ஒருவர், "அவரே எடுத்துட்டு வரட்டும், விடுங்கப்பா" என்று சொல்ல, அவள் குழந்தையுடன் ஊர்திக்குள் ஏறிவர அவர்கள் உதவி செய்தனர். ஊர்தியின் பக்கவாட்டு இருக்கையில் உட்கார்ந்துகொண்டாள். அப்போதும் அவள் கைகள் குழந்தையின் முதுகுப்புறத்தை அழுத்திப் பிடித்தபடி இருந்தன.

அந்தப் பெண்ணைத் தொடர்ந்து இன்னும் சிலர் வேகமாக ஊர்தியிக்குள் ஏறிக்கொண்டதும் ஊர்தி புறப்பட்டுச் சென்றது. வேறு சிலர் இரு சக்கர வண்டிகளில் ஏறி அந்த ஊர்தியைப் பின்தொடர்ந்து சென்றனர். ஒரே கணத்தில் அந்த இடத்தில் வெறுமை சூழ்ந்தது. எல்லோரும் கலையத் தொடங்கியதும் நானும் அந்த இடத்திலிருந்து வெளியேறினேன்.

இறந்துவிட்ட குழந்தையின் உடலை மார்போடு அணைத்தபடி அமர்ந்திருந்த அப்பெண்ணின் முகத்தை என்னால் மறக்கவே இயலவில்லை. வீட்டுக்குத் திரும்பியதும் என் மனைவியிடம் நான் கண்ட காட்சியை விரிவாகப் பகிர்ந்துகொண்டேன். அடுத்தடுத்த நாட்களிலும் நான் சந்திக்க நேர்ந்தவர்களிடமெல்லாம் துயரமான அக்காட்சியைச் சொல்லிக்கொண்டே இருந்தேன். அந்த வார இறுதியில் நண்பர் விட்டல்ராவைச் சந்திக்கச் சென்ற சமயத்தில், அவரிடமும் அக்காட்சியை விரிவாக எடுத்துரைத்தேன்.

"மரணம்னு சொன்னாலே துக்கம்தான் பாவண்ணன். அதுவும் ஒரு குழந்தையுடைய மரணம் மிகப்பெரிய துக்கம். பல மரணங்களைப் பார்த்தவன்ங்கற முறையில எனக்கு ஒரு எண்ணம் தோணுது. சொந்த ஊருல ஒருவேளை அந்த அம்மாவுக்கு இந்த நிலைமை ஏற்பட்டிருந்தா, அவுங்களை சுத்தி சொந்தபந்தம் எல்லாருமே ஒத்தாசையா நின்னிருப்பாங்க. அவுங்களுடைய துக்கம் ஓரளவு குறைஞ்சிருக்கறதுக்கு வாய்ப்பு இருந்திருக்கும். நீங்க சொல்ற அளவுக்கு இறுக்கம் இருந்திருக்காது. தனக்கு ஆதரவா யாரும் இல்லைங்கற சூழல்லதான் இப்படிப்பட்ட இறுக்கம் ஏற்படுது..."

எங்கோ பார்வையைப் பதித்தபடி ஒவ்வொரு வாக்கியமாக விட்டல்ராவ் சொன்னார். அந்த உரையாடலைத் தொடர்ந்து எடுத்துச் செல்லும் அளவுக்கு அனுபவம் இல்லாதவன் என்பதால், நான் அமைதியாக அவர் முகத்தையே பார்த்தபடி இருந்தேன். அவர் முகத்தில் வெளிப்பட்ட உணர்வுகள் மாறிக்கொண்டே இருந்தன.

"மகாபாரதத்துல யட்சனுக்கும் தருமனுக்கும் நடுவுல ஒரு பெரிய உரையாடல் நடக்கும். யட்சன் கேள்வி கேட்பான். தருமன் பதில் சொல்வான். இந்த உலகத்துல எது தினந்தோறும் நடக்கிற நிகழ்ச்சிங்கறது ஒரு கேள்வி. அதுக்கு உயிரினங்கள் இறந்து எமலோகம் போயிட்டே இருக்கறதுதான் தினசரி நடக்கிற நிகழ்ச்சின்னு பதில் சொல்றாரு. எது ஆச்சரியம் தரக்கூடிய நிகழ்ச்சிங்கறது அடுத்த கேள்வி. தினசரியும் மரணத்தைப் பார்த்துட்டே இருந்தாலும் கூட ஒருத்தன் தனக்கு மரணமே வராதுன்னு நம்பி நல்ல கதியை அடையற முயற்சியில ஈடுபடாம வாழ்க்கையை ஓட்டறதுதான் மிகப்பெரிய ஆச்சரியம்னு தருமன் பதில் சொல்றாரு. நல்ல கேள்விதான். நல்ல பதில்தான். ஆனா, தருமர் மாதிரியான ஆட்கள் அப்படிச் சொல்லலாம். நம்ம மாதிரியான சாமானியமான ஆட்களால அப்படி நினைச்சிக்கூட பார்க்கமுடியாது. ஒரு மரணத்தை நேருக்கு நேரா கண்முன்னால பார்க்கற அனுபவம் ஏதோ ஒரு ஆற்றல் நம்ம துண்டுதுண்டா வெட்டிப்போடற மாதிரியான அனுபவம். அந்த அம்மா செத்துப்போன குழந்தையை தானே இறுக்கிக் கட்டிப்புடிச்சிகிட்டு போனாங்கன்னு சொன்னீங்களே, அவுங்களுக்கு அந்த நேரத்துல அப்படித்தான் இருந்திருக்கும்..."

ஏதோ ஒரு புள்ளியில் வேகமாக சொல்லத் தொடங்கிய விட்டல்ராவ் அப்படியே அந்தப் பேச்சை அந்தப் புள்ளியில் நிறுத்திவிட்டு மௌனமாக ஏதோ சிந்தனையில் மூழ்கியிருந்தார். பிறகு தன் படிப்பறைக்குள் சென்று ஒரு சிறிய புத்தகத்தை எடுத்துவந்தார். அதைப் புரட்டி ஒரு குறிப்பிட்ட பக்கத்தைத் திருப்பி என் பக்கமாக, "இங்க பாருங்க" என்று காட்டினார்.


கதே கால்விட்ஸ்

என்ன என்று புரிந்துகொள்ள முடியாமல் நான் அப்புத்தகத்தை வாங்கினேன். அது ஒரு புகைப்படப் புத்தகம். அவர் காட்டியது ஒரு சிற்பத்தின் புகைப்படம். ஒரு பெரிய அறையில் தனிமையில் ஒரு குழந்தையை நெஞ்சோடு அணைத்தபடி குனிந்து அழுவதுபோல அமர்ந்திருக்கும் ஒரு பெண்ணின் உருவம் அதில் இருந்தது.

அதைப் பார்த்ததுமே ஒரு கணம் எனக்குத் தூக்கிவாரிப் போட்டது. அச்சு அசலாக, நாலைந்து நாட்கள் முன்னால் நான் பார்த்த வட இந்தியப் பெண்ணும் இறந்துபோன தன் குழந்தையைப் பிடித்தபடி இதே

போலத்தான் அமர்ந்திருந்தாள். கனவா நனவா என புரியாமல் குழம்பினேன்.

"சார், இதே போலத்தான் அந்த அம்மாவும் இருந்தாங்க" என்று திகைப்பு நீங்காமலேயே அவரிடம் சொன்னேன். சற்றே வேகமாக, "யாரு எடுத்த படம் சார் இது?" என்று கேட்டேன்.

"படம் இல்லை பாவண்ணன். இது ஒரு சிற்பத்தின் படம்" என்றார் விட்டல்ராவ்.

"சிற்பமா?"

"ஆமாம். சிற்பம்தான். கதே கால்விட்ஸ்ங்கற ஒரு ஜெர்மனி நாட்டுக் கலைஞர் செதுக்கிய சிற்பம்."

"இது எப்படி சார்? என்னால நம்பவே முடியலை. எந்த வருஷத்துல செஞ்ச சிற்பம் இது?"

ஒருகணம் விட்டல்ராவ் யோசித்தார். பிறகு, "எப்படியும் நூறு வருஷத்துக்கு மேல இருக்கும் பாவண்ணன். முதல் உலகப் போர் சமயத்துல செஞ்ச சிற்பம்" என்றார்.

"ஆச்சரியமா இருக்குது சார்" என்றபடி நான் அந்தச் சிற்பத்தின் படத்தை மீண்டும் பார்த்தேன்.

"இதுல ஆச்சரியம் என்ன இருக்குது பாவண்ணன். உலகம் முழுக்க மனிதர்கள் ஒரே மாதிரிதான் இருக்கறாங்க. துக்கம், ஆனந்தம் எல்லாமே ஒரே மாதிரிதான் இருக்குது. ஜெர்மனியா இருந்தா என்ன, இந்தியாவா இருந்தா என்ன? எல்லாம் ஒன்னுதான்"

நான் அந்தப் புத்தகத்தின் அட்டைப் படத்தைப் பார்த்தேன். அறுபது, எழுபது வயது மதிக்கத்தக்க ஒரு பெண்மணியின் படம் இருந்தது. பக்கவாட்டில் கதே கால்விட்ஸ் என ஆங்கிலத்தில் அச்சடிக்கப்பட்டிருந்தது.

"சார், இவுங்கதான் கதே கால்விட்ஸா?"

"ஆமாம்."

"இது புகைப்படமா, சிற்பமா?"

"ரெண்டும் இல்லை. இது ஓவியம். கால்விட்ஸ் தன்னைத்தானே போட்டுகிட்ட ஓவியம். இருபதாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த மிகச்சிறந்த ஓவியர்கள்ல இந்த அம்மாவும் ஒரு முக்கியமான ஓவியர். இவுங்க ஓவியர் மட்டுமில்லை, நல்ல சிற்பியும் கூட. உலோகச் சிற்பி. அதுதான் அவுங்களுடைய சிறப்பு."

நான் விட்டல்ராவுடைய முகத்தையே பார்த்துக் கொண்டிருந்தேன். அவர் சொல்லச்சொல்ல கேட்கவேண்டும் போல இருந்தது.

"நான் அவுங்களுடைய சில ஓவியங்களையும் சிற்பங்களையும் பார்த்திருக்கேன். 1967 ஆம் வருஷம்னு நெனைக்கறேன். மெட்ராஸ்ல மேக்ஸ்முல்லர் பவன்ல கால்விட்ஸுடைய சில ஓவியங்களையும் சில சிற்பங்களையும் கொண்ட ஒரு கண்காட்சி வச்சிருந்தாங்க. அதுக்கு நான் போயிருந்தேன். கண்காட்சி நடக்கற அறைக்குள்ள போகறதுக்கு முன்னால வாசலுக்கு



வெளியே நடுக்கூடத்துல கால்விட்ஸுடைய சிற்பத்தை வச்சிருந்தாங்க. தன்னைத்தானே ஓவியமா வரைஞ்சிக்கின மாதிரி, கால்விட்ஸ் தன்னைத்தானே ஒரு சிற்பமாவும் செஞ்சி வச்சிருந்தாங்க. நேருல பார்த்தபோது உண்மையிலேயே ஒரு வயதான அம்மா வந்து உக்காந்திருக்கிற மாதிரி இருந்தது அந்த சிற்பம். என் வாழ்க்கையில அது ஒரு அருமையான அனுபவம்."

கால்விட்ஸுடைய ஓவியங்களின் நுட்பங்களைப் பற்றி விரிவாக எடுத்துரைத்தார் விட்டல்ராவ். ஒருகணம் கால்விட்ஸ் கண்காட்சிக்கு வெளியே நின்று நாங்கள் இருவரும் உரையாடிக்கொண்டிருப்பதுபோல நினைத்துக்கொண்டேன். விட்டல்ராவ் தன் எண்ணங்கள் வழியே ஐம்பது ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் அப்படியே கடந்துசென்றுவிட்டார்.

"கண்காட்சியை நான் சுத்திப் பார்த்திட்டிருந்த சமயத்துல மேக்ஸ்முல்லர் பவன்ல பெரிய ரேங்க்ல இருக்கிற ஒரு அதிகாரி காமிரா வச்சிட்டிருந்த ஒரு பத்திரிகைக்கார நண்பர்கிட்ட கால்விட்ஸ் பக்கத்துல நிக்கிறமாதிரி தன்னை ஒரு போட்டோ எடுத்துக் கொடுக்கும்படி கேட்டாரு. அந்தக் காமிராமேனும் கால்விட்ஸ் சிற்பத்துக்கு பக்கத்துல வெளிச்சம் விழற இடத்துல அவரை நிக்கவைச்சி நாலஞ்சி கோணத்துல படம் எடுத்தாரு. அதுக்கப்புறம், அந்த அதிகாரி கால்விட்ஸ் சிற்பத்துக்கு முன்னாலயே ரொம்ப நேரம் நின்னு உத்துப் பார்த்துட்டே இருந்தாரு. சட்டுனு ஒரு வேகத்துல, அந்தச் சிற்பத்துடைய கன்னத்தை தன்னுடைய விரலால தொட்டு, அந்த விரலுக்கு முத்தம் கொடுத்தாரு. நான் அப்ப அந்தச் சிற்பத்துக்கு பக்கத்துலதான் நின்னுட்டிருந்தேன். அதைப் பார்த்தபோது இப்படியும் செய்வாங்களான்னு எனக்கு ஆச்சரியமா இருந்தது. அந்த நேரத்துல நான் அவரைக் கவனிக்கிறதை அவரும் கவனிச்சிட்டாரு. கால்விட்ஸ் எனக்கு அம்மா மாதிரி. எனக்கு மட்டுமில்ல, ஜெர்மனிக்கே அம்மா மாதிரின்னு உணர்ச்சிவசப்பட்ட குரல்ல சொல்லிட்டு போயிட்டாரு."

அந்தத் தருணத்தை அவர் சொற்கள் வழியாக மீண்டும் சித்தரித்த விதம் அற்புதமாக இருந்தது. எந்தக் குறுக்குக் கேள்வியும் கேட்காமல் அவர் சொல்வதையெல்லாம் அமைதியாகக் கேட்டுக் கொண்டிருந்தேன்.

"ஜெர்மனியில ஒரு சாதாரண குடும்பத்துல பிறந்தவங்க கால்விட்ஸ். அவுங்க அப்பா கட்டடவேலை செய்யறவரு. அவருக்குப் படிப்பறிவு இல்லைன்னாலும் தன்னுடைய பிள்ளைகளை நல்லபடியா படிக்க வைக்கணும்ங்கற எண்ணம் மட்டும் அவருக்கு இருந்தது. பத்து பன்னெண்டு வயசுலயே படம் போட ஆரம்பிச்ச தன்னுடைய பொண்ணப் பத்தி அவருக்குப் பெருமையா இருந்தது. தன்னுடைய பொண்ணைப் பத்தி எல்லார்கிட்டயும் பெருமையா பேசிட்டே இருப்பாரு. படிப்பை நிறுத்திட்டு மூனிச்சுக்கு அனுப்பி ஓவியப் பள்ளியில சேர்ந்து கத்துக்க வச்சாரு. அவுங்களும் ரொம்ப ஆர்வமா எல்லாத்தயும் கத்துகிட்டாங்க."

"இப்படி கிடைச்ச வாய்ப்பைப் பயன்படுத்திகிட்டு ஒரு கலையை ஆர்வத்தோடு கத்துக்கறதுலாம் பெரிய விஷயம். அதுக்குலாம் ஒரு தனிப்பட்ட மனப்பக்குவம் வேணும். கலை மீது அளவுகடந்த ஈடுபாடு இருக்கறவங்களாலதான் அப்படி செய்யமுடியும். ஆர்வம் இல்லைன்னா, சொல்லிக் கொடுக்கிற ஆளு சொந்த வீட்டுலயே இருந்தா கூட யாராலயும் கத்துக்க முடியாது. உண்மையிலயே அந்த அம்மா பெரிய ஆள் சார்."

"ஓவியம் மட்டுமில்லை, சிற்பக் கலையிலயும் அவுங்க நல்ல பயிற்சி எடுத்துகிட்டாங்க. உலோகத்தை உருக்கி உறைய வச்சி, அதுக்கப்புறமா தேவையில்லாததையெல்லாம் கொஞ்சம் கொஞ்சமா செதுக்கி வீசிட்டு சிற்பத்தை உருவாக்கற முறையில அவுங்களுக்கு நல்ல தேர்ச்சி இருந்தது. நீங்க பார்த்த இறந்த குழந்தையை நெஞ்சோடு அணைச்சிகிட்டு இருக்கற தாயுடைய படம் அப்படி உருவாக்கப்பட்ட ஒரு சிற்பத்துடைய படம். இன்னைக்கும் போர்க்காலக் கொடுமையைச் சித்தரிக்கிற அடையாளமா இந்தப் படத்தை எல்லாருமே சொல்வாங்க."

ஒரு படத்துக்குள் இவ்வளவு கதையா என ஆச்சரியமாக இருந்தது. அப்புத்தகத்தை நான் மெல்ல ஒவ்வொரு பக்கமாகப் புரட்டினேன். அந்தப் படங்களுக்கு சூட்டப்பட்டிருக்கும் பெயர்களைப் படித்தபோது ஆச்சரியமாக இருந்தது. விவசாயிகள், நெசவாளிகள், கட்டுமானத் தொழிலாளர்கள், ஆலைத் தொழிலாளர்கள் என ஏராளமான தலைப்புகளில் அப்படங்கள் அமைந்திருந்தன. ஒவ்வொன்றாகப் புரட்டிக் கொண்டிருந்தபோதே "இதெல்லாம் ஓவியங்கள்" என்றார் விட்டல்ராவ்.

"எல்லாமே உழைக்கும் மக்கள் தொடர்பானதாவே இருக்குது" என்று குறிப்பிட்டபடி விட்டல்ராவைப் பார்த்தேன்.

"ஆமாம். அவுங்களுக்கு கம்யூனிஸ்ட் கட்சி மேல ஒரு ஈடுபாடும் நம்பிக்கையும் உண்டு. கடைசி வரைக்கும் அந்த நம்பிக்கையிலேர்ந்து அவுங்க விலகவே இல்லை. ரொம்ப உறுதியா இருந்தாங்க. ஆனா அவுங்க தன்னுடைய நம்பிக்கையை யார் மேலயும் திணிச்சதில்லை."

அந்தப் புத்தகத்தில் நெசவாளர் ஊர்வலம் என்றொரு ஓவியம் இருந்தது. மிகச்சிறிய அளவில் சுருக்கப்பட்ட வடிவில் அப்படம் அச்சிடப்பட்டிருந்தாலும் ஒவ்வொரு உருவமும் உயிர்ப்போடு இருந்தது. உலகப்போரில் கைது செய்யப்பட்ட மனிதர்களின் படமும் பெண் கைதிகளின் படமும் மனத்தை உருக்குவதாக இருந்தன.

"உலகப்போர் நடக்கிற சமயத்துல அந்த நாட்டுலயே இருந்தவங்க இந்த அம்மா. ஒவ்வொரு காட்சியையும் நேருக்கு நேரா பார்த்தவங்க. அந்த அனுபவத்துடைய அடிப்படையிலதான் ஓவியங்களையும் சிற்பங்களையும் உருவாக்கினாங்க."

அவர் சொல்வதைக் காதில் வாங்கியபடி பக்கங்களைப் புரட்டினேன்.

"ஜெர்மனியில நடந்த ரெண்டு உலகப் போர்களும் அவுங்க வாழ்க்கையில பெரிய பாதிப்பை ஏற்படுத்திடுச்சி" என்றார் விட்டல்ராவ்.

"பாதிப்பா?" ஓவியங்களைப் பார்ப்பதை நிறுத்திவிட்டு நான் அவருடைய முகத்தைப் பார்த்தேன்.

"ஆமாம். அந்த அம்மா தன்னுடைய மூத்த மகனை முதல் உலகப் போருல பறிகொடுத்துட்டாங்க. மூத்த பேரனை ரெண்டாவது உலகப் போருல பறிகொடுத்துட்டாங்க. ஈடுகட்ட முடியாத இழப்பு."

"ஐயையோ. கேக்கவே மனசு கஷ்டமா இருக்குது சார்."

"உலகப் போரை முன்வைச்சி அவுங்க வரைஞ்ச ஓவியங்களும் உருவாக்கிய சிற்பங்களும் ஏராளமா இருக்கும். அந்தக் காலத்துல பெல்ஜியத்துல ஒரு கல்லறைக்குப் பக்கத்துல க்ரீவிங் பேரண்ட்ஸ்ங்கற பேருல ஒரு நினைவகத்தை உருவாக்கினாங்க. அந்த அம்மா தன்னுடைய பல படைப்புகளை அந்த நினைவகத்துக்குக் கொடுத்துட்டாங்க."

"ம்."

"அங்க மரத்துல செதுக்கப்பட்ட ஒரு வாசகம் இருக்குது. ரொம்ப புகழ்பெற்ற வாசகம் அது."

"என்ன வாசகம்?"

ஒரு கண யோசனைக்குப் பிறகு, "இந்த உலகத்தில் போதும் போதும்னு சொல்ற அளவுக்கு போர் மரணங்கள் நிகழ்ந்துட்டுது. இனியாவது போர் மரணங்கள் நிகழாமல் இருக்கட்டும்ங்கறதுதான் அந்த வாசகம். ஆழ்மனசுக்குள்ள எவ்வளவு துக்கமும் வலியும் இருந்தா இந்த வார்த்தைகள் இப்படி வெளிப்பட்டிருக்கும். கொஞ்சம் யோசிச்சி பாருங்க" என்றார்.

"உண்மைதான் சார்."

"வாழ்க்கையில அந்த அம்மா கடைசிவரைக்கும் துன்பத்தைத்தான் அனுபவிச்சிட்டே இருந்தாங்க பாவண்ணன். அந்தக் கால ஜெர்மனியே துக்கத்துல முழுகிட்டிருந்தது. அந்தத் துக்கத்தைத்தான் அந்த அம்மா கலையா மாத்தினாங்க."

"கலையை அவுங்க ஒரு வடிகாலா வச்சிகிட்டாங்க."

"ஆமாம். ஒருவகையில கலை அவுங்களை காப்பாத்தியிருக்குது. கலையுடைய துணை இல்லாம

போயிருந்தா, மனம் பேதலிச்சி பித்து புடிச்சிருக்கும். யுத்த காலத்துல லட்சக்கணக்கான பேருக்கு அப்படித்தானே நடந்தது?''

''ம்.''

''இதெல்லாம் ஒருவகையான துன்பம்னு சொன்னா, இன்னொரு வகையிலயும் அவுங்க வாழ்க்கையில துன்பம் சூழ்ந்துகிடுச்சி.''

''அது என்ன சார்?''

''ஆட்சி மாறிய சமயத்துல அதிகாரத்துல இருந்தவங்க அந்த அம்மாவை வெளியேத்திட்டாங்க. கேலரியில வைக்கப்பட்டிருந்த அவுங்களுடைய ஓவியங்கள். சிற்பங்கள் எல்லாத்தையும் வெளியே வீசிட்டாங்க. ஆதரிக்க ஆளில்லாம ரொம்ப கஷ்டப்பட்டாங்க.''

''ஐயோ, அப்புறம்?''

''அந்த அளவுக்கு தரைமட்டத்துக்கு அவுங்களை இழுத்த பிறகும் கூட அதிகாரிகள் அவுங்களை விட்டுவைக்கலை. தொடர்ந்து அவுங்க இருக்கற இடம் தேடி வந்து துன்பம் கொடுத்தாங்க. பெர்லின் நகரத்தைவிட்டே அவுங்கள வெளியேத்தினாங்க. அவுங்க வாழ்ந்த வீட்டை குண்டு வீசி சுக்குநூறா ஆக்கினாங்க. வீட்டுக்குள்ள வச்சிருந்த ஏராளமான ஓவியங்கள், சிற்பங்கள், ஆவணங்கள் எல்லாமே நெருப்புல எரிஞ்சி சாம்பலாயிடுச்சி.''

''என்ன சார் இது? ஒரு கலைஞருக்கு இவ்வளவு துன்பங்களா? கேக்கவே ரொம்ப வேதனையா இருக்குது.''

''பெர்லினை விட்டு வெளியே போனவங்களுக்கு எங்கயோ ஒரு கிராமத்துல்ல யாரோ ஒரு நல்ல மனசுக்காரர் ஆதரவு கொடுத்தார். அவுங்களை தன்னுடைய வீட்டுல தங்கவச்சி பார்த்துகிட்டாரு.''

அதைக் கேட்டபோது மனத்தில் சற்றே நிம்மதி படர்ந்தது. எல்லோரும் கைவிட்ட நிலையில் முற்றிலுமாக கீழே சரிந்துவிழுந்துவிடாமல் யாரோ ஒருவர் கைகொடுத்ததால் நிலைத்து நின்ற பலரை இந்த வாழ்க்கையில் பல தருணங்களில் நான் சந்தித்திருக்கிறேன். அதனாலேயே முற்றிலுமாக கைவிடப்பட்டவர்கள் என ஒருவரும் இந்த உலகில் இல்லை என்கிற கருத்தின் மீது எனக்கு முழு நம்பிக்கை உள்ளது. கதே கால்விட்ஸ் விஷயத்திலும் இப்படி ஒரு தருணம் நிகழ்ந்திருக்கிறது என்பதை அறிந்தபோது அந்த எண்ணத்தைத்தான் மனத்துக்குள் அசைபோட்டுக்கொண்டேன்.



''அதுக்கப்புறம் அவுங்க பெர்லினுக்குத் திரும்பி வரலையா?''

இல்லை என்பதுபோல உதட்டைப் பிதுக்கி தலையை அசைத்தார் விட்டல்ராவ். ''இன்னும் ரெண்டுமூனு வாரத்துல யுத்தம் முடியப் போவுதுங்கற கட்டத்துல ஆதரவு கொடுத்த கிராமத்துக்காரர் வீட்டுலயே அவுங்க உயிர் பிரிஞ்சிடுது.''

அதைக் கேட்டபோது ஒரு பெருமூச்சுதான் எழுந்தது. விட்டல்ராவும் ஒருகணம் பேச்சின்றி இருந்தார்.

''அதுக்கப்புறம் ஜெர்மனி ரெண்டா உடைஞ்சது. புது அரசாங்கம் வந்தது. பத்து பதினஞ்சி வருஷம் கழிச்சி புது அரசாங்கம் அவுங்க நினைவா ஒரு சிலையை வைச்சாங்க. கால்விட்ஸுடைய கோடுகள் முதுகெலும்பை ஊடுருவி சிலிர்க்க வைக்கிற அழுகைக் குரல் போன்றவைன்னு அந்த சிலைக்குக் கீழே எழுத்துல பொறிச்சிவச்சாங்க. அதுதான் அவுங்க தன்னுடைய வாழ்க்கையில ஈட்டிய பெரிய விருது.''

அவர் குறிப்பிட்ட அந்த வரிகளை நான் இரண்டுமூன்றுமுறை மனசுக்குள் சொல்லிப் பார்த்துக்கொண்டேன். ஆழ்நெஞ்சில் மெலிதான கசப்பு படர்வதைத் தவிர்க்க முடியவில்லை.

''என்ன மாதிரியான சமூகம் சார் இது. ஒரு கட்டத்துல அழுகிற யாருடைய குரலையும் கேக்கமாட்டேன்னு கழுத்தப் புடிச்சி சாகடிக்குது. இன்னொரு கட்டத்துல அழுகுரலுடைய வலிமையைப் பெருமையா பேசுது. இந்த சமூகத்தைப் புரிஞ்சிக்கவே முடியலையே சார்.''

ஒரு சொல்லும் பேசாமல் விட்டல்ராவும் சிந்தனைவசப்பட்டவராக ஒருசில கணங்கள் உட்கார்ந்திருந்தார். மேசை மீது ஒருபக்கம் அடுக்கி வைத்திருந்த புத்தகங்களை ஒவ்வொன்றாக எடுத்து வேறொரு பக்கத்தில் அடுக்கி வைத்தார். ஒரு பெருமூச்சுக்குப் பிறகு என் பக்கம் திரும்பி ''திருவள்ளுவர் ஒரு குறள்ல நினைக்கப்படும்னு ஒரு வார்த்தையை பயன்படுத்தியிருக்காரு, ஞாபகம் இருக்குதில்லையா?'' என்று கேட்டார். அவர் கேள்வியின் நோக்கம் புரியாமலேயே நான் அந்தத் திருக்குறள் வரிகளை முழுமையாகச் சொன்னேன். ''அதான். அதான். அதேதான். அவர் நினைக்கப்படும்னு சொல்றாரே, அதே மாதிரி நீங்க சொல்ற சமூகச் சூழல்களும் நினைக்கப்படும்ங்கறதுதான் உங்க கேள்விக்குப் பதில்'' என்றார்.

அதைத் தொடர்ந்து நானும் எதையும் பேசமுடியாத நிலையில் இருந்தேன். கதே கால்விட்ஸ் பற்றிய குறிப்புச் சுவடியைப் புரட்டி அச்சிடப்பட்டிருந்த இறந்துபோன குழந்தையின் உடலை மார்போடு அணைத்திருக்கும் பெண்மணியின் படத்தைப் பார்த்தேன். ●

mail to: **writerpaavannan2015@gmail.com**

ஓசு யசுஜிரோ அமைதி எனும் அழகியல்

ஓசுவின் சாதனை, அவரது அழகியல் காலத்திற்கேற்ப பரிணமித்த அதே வேளையில், வாழ்க்கையின் சிறிய சாத்தியங்களையும் நீடித்த உண்மைகளையும் உறுதியாக சித்தரிப்பதில் இருந்தது.

● சொர்ணவேல்

ஜப்பானியத் திரையுலகின் இமயங்களில் ஒருவராகவும் உலக சினிமாவின் முக்கிய ஆளுமையாகவும் போற்றப்படுபவர் யசுஜிரோ ஓசு (1903–1963). ஊமைப்படக் காலம் தொடங்கி 1960கள் வரை நீண்ட தன் திரைப்பயணத்தில், தனித்துவமான அழகியலும் ஆழ்ந்த மனித நேயமும் கொண்ட ஒரு பிரத்தியேக திரைமொழியை வடித்தெடுத்தார். சாதாரண குடும்பங்களைப் பற்றிய, அந்தரங்கமான வீட்டை மையமாகக் கொண்டு அரங்கேறும் நாடகங்களுக்காக (ஷோமின்-கெக்கி வகைமையில்) பெரிதும் அறியப்பட்ட ஓசுவின் படங்கள், குடும்ப உறவுகளின் இயக்கவியல், தலைமுறை மாற்றம், வாழ்வின் நிலையாமை, போருக்குப் பிந்தைய சமூக மாற்றங்களின் தாக்கம் போன்ற உலகளாவிய கருப்பொருள்களை ஆராய்கின்றன. அவரின் மிகவும் கொண்டாடப்பட்ட படைப்புகளான 'லேட் ஸ்பிரிங்' (1949), 'டோக்கியோ ஸ்டோரி' (1953), 'ஆன் ஆட்டம் ஆஃப்டர்நூன்' (1962) போன்றவை, ஹாலிவுட் மரபுகளை உடைத்தெறிந்து, அன்றாடத் தருணங்களில் ஒரு கவித்துவ உணர்வினை வெளிப்படுத்தும் தனித்துவமான காட்சி நடையையும் கதை சொல்லும் முறையையும் வெளிப்படுத்துகின்றன.



காண்பியல் கவிதை, திரைமொழியின் தத்துவம்

ஓசு, ஹாலிவுட் மரபுகளுக்கு 'ஒரு முறையான மாற்றாக' விளங்கும், எளிதில் பின்பற்ற முடியாத ஒரு காட்சி நடையை உருவாக்கினார். இந்த நடையின் சிறப்பம்சங்களுக்குள், தாழ்வான கேமரா உயரம் (புகழ்பெற்ற 'தடாமி ஷாட்'), நேருக்கு நேர் காட்சிகள், குறைந்த கேமரா அசைவு, வழக்கத்திற்கு மாறான படத்தொகுப்பு தேர்வுகள் ஆகியவை அடங்கும். ஓசுவின் கேமரா பொதுவாக தரையிலிருந்து ஓரிரு அடிகள் மட்டுமே உயரத்தில், அதாவது தடாமி பாயில் அமர்ந்திருக்கும் ஒரு நபரின் கண் மட்டத்தில் இருக்கும். இது வீட்டுச்சூழல் காட்சிகளுக்கு ஒரு தரைதழுவிய பார்வையைத் தருகிறது. பெரும்பாலும் கதாபாத்திரங்களை உட்புறங்களின் கிடைமட்ட, செங்குத்து கோடுகளுக்குள் ஓசு வடிவமைக்கிறார். முக்கியமாக, உரையாடல்களின் போது, ஓசு கேமராவை நடிகர்களுக்கு நேராக வைப்பார். தோளுக்கு மேல் கோணங்களைப் பயன்படுத்துவதற்குப் பதிலாக, இது பார்வையாளர்களுக்கு கதாபாத்திரங்களுடன் நேருக்கு நேர் அமர்ந்திருப்பது போன்ற ஓர் வழக்கத்திற்கு மாறான, ஆயினும் அணுக்கமான உணர்வைத் தருகிறது. இத்தகைய துல்லியமான காட்சிகளும் அசைவற்ற, சமநிலையான பார்வையும் விமர்சகர்கள் அவரது அழகியலை 'அன்றாட இருப்பின் காட்சிக் கவிதை' என்று வர்ணிக்க வழிவகுத்தது. ஓசுவின் படங்கள் சாதாரண இடங்களையும் ஊடாடல்களையும் தியானிக்கும் அழகுடன் நிறைக்கின்றன.

பல அழகியல் கட்டுப்பாடுகள் ஓசுவின் கவிநயத்தை வரையறுக்கின்றன. எளிமை, நுட்பத்தின் அழகியல். அவர் பகட்டான வெளிப்பாடுகளைத் தவிர்த்தார். 1950களில், ஓசு கேமரா அசைவைத் முற்றிலும் தவிர்த்தார் (வண்ணப்படங்களில் [கேமரா] நகரும் காட்சிகளை முழுமையாக நிறுத்தினார்), மேலும், அவர் நேர் வெட்டுகளுக்கு (cuts) ஆதரவாக கலைதல் (dissolve) அல்லது மறைதல் (fades) போன்றவற்றை கைவிட்டார். காட்சி மாற்றங்களுக்கு இடையே, அவர் பெரும்பாலும் நிலையான பொருள்கள் அல்லது வெற்று நிலப்பரப்புகளின் காட்சிகளைச் செருகுவார். இவை பொதுவாக 'தலையணை காட்சிகள்' (pillow shots) என்று அழைக்கப்படுகின்றன. அறையில் ஒரு குவளை அல்லது கூரைகளுக்கு மேல் நகரும் மேகங்கள் போன்றவை, அல்லது தெருமுனையிலுள்ள விளக்கு அல்லது நியான் விளக்கு. மனித இருப்பு இல்லாத இந்த இடைநிலை வெட்டுக்கள், கதையோட்டத்தை



நிறுத்தி, சூழல் அல்லது சுற்றுச்சூழலைப் பற்றி சிந்திக்கத் தூண்டுகின்றன. திரை அறிஞர் டேவிட் போர்டுவெல் குறிப்பிடுவது போல, ஒசு பார்வையாளரை 'வரைகலை இடவெளி மற்றும் இணைக்கப்பட்ட பொருட்களின் விளையாட்டில்' ஈடுபடுத்துகிறார், காட்சிகளுக்கு இடையில் காட்சி ஒப்புமைகள் அல்லது வரைகலை பொருத்தங்களைப் பயன்படுத்துகிறார். இத்தகைய நுட்பங்கள் வேகத்தைக் குறைக்கின்றன (ஓசுவின் படங்கள் மென்மையான, தியான லயத்தைக் கொண்டுள்ளன). மேலும் அன்றாட விவரங்களைப் பற்றிய நமது விழிப்புணர்வை அதிகரிக்கின்றன. இதன் விளைவு, அன்றாடத்தில் துயரத்தையும் கவிதையையும் காணும் ஒரு சினிமொழியாகும். உதாரணமாக, 'டோக்கியோ ஸ்டோரி'யில் துணி துவைப்பது அல்லது வெற்று நடைபாதைகளின் அமைதியான நிழற்படங்கள், ஒரு வார்த்தை கூட பேசாமல் காலத்தின் ஓட்டத்தையும் இழப்பையும் தூண்டுகின்றன.

ஓசுவின் காட்சி அமைப்பின் தீவிரம் (அவர் 50 மிமீ மனித பார்வைக்கு அருகிலுள்ள [52 டிகிரி] கோணத்தை அளிக்கும் லென்ஸை தேர்ந்தெடுத்தார்; கவனமாக மையப்படுத்தப்பட்ட, சமநிலையான சட்டகங்களை விரும்பினார்), அவரது மினிமலிஸ காட்சி வடிவமைப்பு ஆகியவை எளிமையின் பாரம்பரிய ஜப்பானிய அழகியலைப் பிரதிபலிக்கின்றன. விமர்சகர்கள் அவரது நீர்த்தழகியல் பாணியை, அதன் சிக்கனம், ஆழத்திற்காக ஜென் கலை அல்லது ஹைக்கூவுடன் ஒப்பிட்டுள்ளனர். சாராம்சத்தில், ஓசு தனக்கே உரிய ஒரு காட்சி இலக்கணத்தை உருவாக்கினார். அது வேண்டுமென்றே எதிர்பார்க்கப்படும் விதிகளை (தொடர்ச்சித் தொகுப்பின் 180-டிகிரி விதி போன்றவை) மீறுகிறது. ஆனாலும் பார்வையாளர்களுக்கு குறிப்பிடத்தக்க வகையில் இயல்பாகவும் ஆழ்ந்ததாகவும் அது அமைகிறது. இந்த தனித்துவமான காட்சி நடை ஓசுவின் திரைக்கவிதைக்கு ஒத்திசைவானதாகும். இது அமைதியான அவதானிப்பின் தொனியை கட்டமைக்கிறது, சிறிய மனித சைகைகளும் இடவெளி அமைப்புகளும் உணர்ச்சிகரமான அர்த்தத்துடன் ஒலிக்க அனுமதிக்கிறது.

குடும்பம், மாற்றம், நிலையாமை எனும் கருப்பொருள்கள்

ஓசுவின் படங்கள் முழுவதும், அவரது படைப்புகளுக்கு ஆழ்ந்த உணர்ச்சிகரமான மையத்தைத் தரும் நிலையான கருப்பொருளாக அவரது அக்கறைகளின் கண்ணி இயங்குகிறது. இவற்றில் முதன்மையானது குடும்பம். குறிப்பாக தலைமுறைகளுக்கு இடையிலான இயக்கவியல். ஓசுவின் கதையாடல்கள் வயதான பெற்றோர்கள், அவர்களது வயதுவந்த பிள்ளைகள் சாரந்த உறவுகளால் நெய்யப்பட்டவை. அவை பாரம்பரிய மகனின் கடமைகளுக்கும் நவீன தனிமனிதவாதத்திற்கும் இடையிலான பதட்டங்கள், குழந்தைகள் வளர்ந்து வீட்டை விட்டு வெளியேறும் உணர்வுச் சுழற்சிகள் ஆகியவற்றை ஆராய்கின்றன. அவரது போருக்குப் பிந்தைய பல படங்கள் தனது வாழ்க்கைத் துணையை இழந்த பெற்றோரையும் திருமணமாகாத வயதுவந்த பிள்ளைகளையும் மையமாகக் கொண்டு, தலைமுறை மாற்றத்தின் இழுபறியை ஆராய்கின்றன. எடுத்துக்காட்டாக, 'லேட் ஸ்பிரிங்' (1949)-இல் ஒரு அர்ப்பணிப்புள்ள மகள் தன் தந்தையுடன் மகிழ்ச்சியாக வாழ்கிறாள். ஆனால், அவள் திருமணம் செய்துகொள்ள வேண்டும் என்ற சமூக அழுத்தம், ஒரு கசப்பான பிரிவுக்கு

கட்டாயப்படுத்துகிறது; 'ஏர்லி சம்மர்' (1951)-இல் ஒரு குடும்பம் தங்கள் சுதந்திர மனப்பான்மையுள்ள மகளுக்கு திருமணம் ஏற்பாடு செய்ய முயற்சிப்பது, அவள் தன் சொந்த துணையைத் தேர்ந்தெடுக்க வழிவகுக்கிறது. இது போருக்குப் பிந்தைய ஜப்பானில் மாறிவரும் மதிப்புகளை நுட்பமாக எடுத்துக்காட்டுகிறது.

ஓசுவின் மிகவும் பாராட்டப்பட்ட படமான 'டோக்கியோ ஸ்டோரி' (1953), நகரத்தில் உள்ள தங்கள் நடுவயது பிள்ளைகளைப் பார்க்கப் பயணம் செய்யும் வயதான பெற்றோர்களை முன்னிலைப்படுத்துகிறது. ஆனால், அவர்கள் பிள்ளைகளினால் மிதமான உற்சாகத்துடன் வரவேற்கப்படுகிறார்கள். மகன்-மகளின் பரபரப்பான, நவீன வாழ்க்கைக்கு இடையில் டோக்கியோவில் அதீத வீட்டு விலை/வாடகை அவர்களை பெற்றோருக்கு சிறிய இடத்தையே ஒதுக்க வைக்கிறது. பெற்றோர்களின் மேல் அன்புள்ள அந்த மகனும் மகளும் அவர்களை வசதியான ஹோட்டலில் தங்க வைக்கிறார்கள். ஆயினும் அப்பெற்றோர் தங்கள் கிராமத்திலிருந்து வசதி கருதி டோக்கியோ வரவில்லை. அவர்களுக்கு தங்கள் குழந்தைகள் வசிப்பதினாலேயே டோக்கியோ அணுக்கமான நகரம். ஆயினும் போருக்குப் பிந்தைய சமூகத்தில் அவர்களது உறவை மென்மையான ஓசு சித்தரித்திருக்கும் விதம் கவித்துவமான, உருக்கமான தலைமுறை இடைவெளியை வெளிப்படுத்துகிறது. தாய் திடீரென்று நோய்வாய்ப்பட்டு இறக்கும் போது, படத்தின் அமைதியான சோகம் குடும்பப் பிணைப்புகளின் நிலையாமையை வெளிப்படுத்துகிறது. இறுதிச் சடங்கிற்குப் பிறகு, பிள்ளைகள் விரைவாக தங்கள் வேலைகளுக்குத் திரும்புகிறார்கள். விதவையான தந்தையை அவரது சொந்த ஊரின் தனிமைக்குத் திரும்புகிறார். இத்தகைய தருணங்கள் முதுமை, தலைமுறை அந்நியமாதல், வாழ்வின் நிலையாமை பற்றிய ஓசுவின் நெகிழ்வான பிரதிபலிப்புகளை ஓவியமாக தீட்ட உதவுகின்றன.

குடும்பக் கருப்பொருளுடன் நெருக்கமாக தொடர்புடையது நிலையாமை. காலத்தின் ஓட்டம், மாற்றத்தின் சோகம். ஓசுவின் படங்களில் நிலவும் மனநிலையை 'பரிவுடன் கூடிய துக்கத்தின் பார்வை' என்று விவரித்தார், டொனால்ட் ரிச்சி. இந்த உணர்திறன் ஜப்பானியக் அழகியல் கருத்தாக்கமான மோனோ நோ அவரே (mono no aware) உடன் ஒத்துப்போகிறது. இது வாழ்வின் நிலையாமை பற்றிய ஒரு மென்மையான விழிப்புணர்வு, அதன் கடந்து செல்லும் அழகின் மீதான இசைவைச் சொல்கிறது. பொருட்களுக்கும் உணர்வுகளுக்கும் உள்ள உறவைச் சொல்கிறது. ஓசுவின் படங்களில், மகிழ்ச்சியான நிகழ்வுகள் (ஒரு திருமணம், ஒரு குழந்தையின் வளர்ச்சி) பெரும்பாலும் துயரத்தால் சூழப்பட்டுள்ளன. ஏனெனில் அவை ஒரு முடிவை அல்லது இழப்பைக் குறிக்கின்றன (பின்தங்கிய பெற்றோர், கடந்துபோன குழந்தைப் பருவம்). அவரது பல படங்களின் தலைப்புகள் பருவங்களை நினைவுபடுத்துகின்றன: 'லேட் ஸ்பிரிங்', 'ஏர்லி சம்மர்', 'ஆன் ஆட்டம் ஆஃப்டர் நூன்'. அவரது கதையாடல்கள் மனித வாழ்க்கை நிலைகள், மாற்றங்களுக்கான உருவகமாக இயற்கை சுழற்சிகளைப் பயன்படுத்துகின்றன. உதாரணமாக, ஓசுவின் கடைசி படமான 'ஆன் ஆட்டம் ஆஃப்டர்நூன்' (1962), தனது மகளின் திருமணத்தை ஏற்பாடு செய்யும் வயதான, தனது மகள் பிரிந்து போக இருக்கும் காலகட்டத்தை அவரது இலையுதிர் கால குறியீடாக கட்டமைத்து, தந்தையைப் பின்தொடர்கிறது. மேலும் படத்தின் முடிவில் தனியாக சாகே குடித்து, தனது மீதமுள்ள நாட்களின் தனிமையைப் பற்றி அவர் சிந்திக்கிறார். வாழ்க்கையின் இந்த நிலையற்ற தன்மையைக் கையாளும் இந்த மென்மையான விதம் ஓசுவின் படைப்புகளுக்கு ஆழ்ந்த உணர்ச்சிகரமான அதிர்வைத் தருகிறது; வெளிப்படையான நாடகம் இல்லாதபோதும், பார்வையாளர்கள் பெரும்பாலும் ஒவ்வொரு கதாபாத்திரத்தின் மீதும்/மூலமும் நேரம் மற்றும் மாற்றத்தின் எடையை உணர்கிறார்கள்.

ஓசுவின் போருக்குப் பிந்தைய படங்கள் ஜப்பானில் சமூக மாற்றங்களை நுட்பமாகப் பிரதிபலிக்கின்றன. பல தலைமுறை குடும்பங்களின் உடைவு, கிராமப்புற நகரங்களிலிருந்து நகர்ப்புற மையங்களுக்கு மாறுதல் ('டோக்கியோ ஸ்டோரி'யின் ஓனோமிச்சிக்கும் பரபரப்பான டோக்கியோவுக்கும் இடையிலான வேறுபாடு), பாரம்பரிய எதிர்பார்ப்புகளுக்கும் மேற்கத்திய தாக்கமுள்ள நவீன வாழ்க்கை முறைகளுக்கும் இடையிலான மோதல். ஆயினும்கூட, ஓசு இந்த கருப்பொருள்களை போதனை அல்லது



Tokyo Story (1953)

வெளிப்படையான வர்ணனை இல்லாமல் கையாளுகிறார். அதற்கு மாறாக, தனிநபர்கள் மாற்றத்தை எவ்வாறு வழிநடத்துகிறார்கள் என்பதை அவர் மனிதத்துடன் அவதானிக்கிறார். ஓசுவின் சினிமாவின் நீடித்த ஈர்ப்பு, அவர் காலமாகி அறுபது ஆண்டுகள் ஆனபோதிலும் குடும்ப வாழ்க்கையின் சாதாரணப் போராட்ட சூழலை – மகளைத் திருமணம் செய்துகொடுப்பது, வயதான பெற்றோர்களைப் பராமரிப்பது, பிரிவின் தவிர்க்க முடியாத தன்மையை ஏற்றுக்கொள்வது – தனக்கு அணுக்கமான ஜப்பானிய பண்பாட்டின் கூறாகவும் முக்கியத்துவத்தில் உலகளாவியதாகவும் உணர வைக்கும் திறனில் உள்ளது. குறைந்தபட்ச கதைசொல்லல், மென்மையான கவனிப்பு மூலம், ஓசு பார்வையாளர்களை தங்கள் சொந்த குடும்பங்கள், காலத்தின் ஓட்டத்தைப் பற்றி ஏக்கமும் ஏற்றுக்கொள்ளலும் கலந்த ஒரு மனநிலையில் சிந்திக்க அழைக்கிறார்.

கதை அமைப்பு, வடிவ நேர்த்தி

ஓசுவின் கதை சொல்லும் அணுகுமுறை அவரது காட்சி நடையைப் போலவே தனித்துவமானது. அவர் பெரும்பாலும் வழக்கமான உந்துதல்கள் மூலம் கதை-சொல்லும் பாணியை நிராகரிக்கிறார். அதற்குப் பதிலாக அன்றாட தாளகதி, மறைமுகமான உணர்ச்சியில் கவனம் செலுத்தும் ஒரு வடிவ நேர்த்தியை (formal minimalism) தழுவுகிறார். ஓசுவின் பல படங்கள் எளிய, கிட்டத்தட்ட சாதாரணமான கதையோட்டங்களைக் கொண்டுள்ளன. 'லேட் ஸ்பிரிங்'-இல், ஒரு தந்தை மற்றும் மகளின் வீட்டு வாழ்க்கை, மகளின் திருமண வாய்ப்பால் சீர்குலைக்கப்படுகிறது; 'டோக்கியோ ஸ்டோரி'யில், பெற்றோர்கள் குழந்தைகளைப் பார்க்க நகரத்திற்கு செல்கிறார்கள். மிதமான சம்பவங்கள் நிகழ்கின்றன. பெரிய வியத்தகு நிகழ்வுகள் அரிதானவை. அப்படியே அவை நிகழும்போது, ஓசு அவற்றை அதி நாடகீயத்திலிருந்து முற்றிலுமாகத் தவிர்க்கிறார். உதாரணத்திற்கு, 'டோக்கியோ ஸ்டோரி'யில் அந்த தாயின் மரணம். இந்த நீக்கம் (ellipsis) – முக்கிய நிகழ்வுகளைநாடகமாகக் காணாமல் விடுவது – ஓசுவின் கதை சொல்லும் கையொப்பங்களில் ஒன்றாகும். உதாரணமாக, 'ஆன் ஆட்டம் ஆஃப்டர்நூன்'-இல், மகளின் மிகவும் எதிர்பார்க்கப்பட்ட திருமணம் காட்சிப்படுத்தப்படவில்லை; அக்காட்சி தயாரிப்புகளுடன் முடிகிறது. அடுத்த முறை நாம் அதை காணும்போது திருமணம் ஏற்கெனவே முடிந்துவிட்டது; உரையாடலில் மட்டுமே குறிப்பிடப்படுகிறது. இதேபோல், 'லேட் ஸ்பிரிங்', 'ஏர்லி சம்மர்'-இல், கதாநாயகிகள் திருமணம் செய்து கொள்ளவிருக்கும் ஆண்களை நாம் ஒருபோதும் பார்ப்பதில்லை. அவர்கள் திரை மறைவு இருப்புகளாகவே இருக்கிறார்கள். 'டோக்கியோ ஸ்டோரி'யில், ஓசு, தாயின் திடீர் சரிவை சுட்டிக்காட்டுகிறார். நாம் அதை நிகழ்வுக்குப் பிறகுதான் அறிகிறோம். வெளிப்படையான நாடகத்தை அடக்குவதன் மூலம், ஓசு நிகழ்வை விட விளைவுகள், கதாபாத்திரங்களின் எதிர்வினைகள் மீது கவனத்தை செலுத்துகிறார். இந்த கதை சொல்லும் கட்டுப்பாடு மெலோடிராமாவைக் குறைத்து யதார்த்தத்தை உயர்த்துகிறது. வாழ்க்கையின் முக்கிய தருணங்கள் பெரும்பாலும் மேடைக்கு வெளியே நிகழ்கின்றன. மேலும் மக்கள் அவற்றை அமைதியாக எப்படி சமாளிக்கிறார்கள் என்பதே முக்கியத்துவம் பெறுகிறது.

ஓசுவின் கதைசொல்லல் லயம் அவரது கதை வடிவத்தை மேலும் வேறுபடுத்துகிறது. அவர் காட்சிகளை அமைதியான, அவசரப்படாத அவதானிப்புகளின் தொடராக முன்வைக்கிறார். பெரும்பாலும் அக்காட்சிக் கோர்வைகள் முன்னர் விவரிக்கப்பட்ட சுற்றுப்புற 'தலையணை காட்சிகளால்' இணைக்கப்பட்டுள்ளது. இந்த செருகல்கள், நீடித்த இடைநிலை தருணங்கள் தற்காலிக இடைநிறுத்தம் அல்லது வெறுமையின் உணர்வை உருவாக்குகின்றன. இது பார்வையாளர்களை கதாபாத்திரங்களுடன் சேர்ந்து சிந்திக்க அனுமதிக்கிறது. காட்சிகளுக்குள், உரையாடல் பரிமாற்றங்கள் பொதுவாக ஒரு கட்டுப்படுத்தப்பட்ட முறையில் நடத்தப்படுகின்றன. கதாபாத்திரங்கள் அமைதியாகப் பேசுகின்றனர். அரிதாகவே தங்கள் ஆழ்ந்த உணர்வுகளை உரக்க வெளிப்படுத்துகின்றனர். முக்கியமாக, ஓசு பெரும்பாலும் பார்வையாளரின் பார்வையை ஒரு கதாபாத்திரத்திலிருந்து மற்றொன்றுக்கு நுட்பமாக மாற்றுகிறார். படத்தின் பிற்பகுதியில் மட்டுமே புதிய உணர்ச்சிகரமான தகவல்களை வெளிப்படுத்துகிறார். இதன் விளைவு என்னவென்றால், ஓசுவின் கதைகள் நுட்பமாக வெளிவருகின்றன. அவை காரணம், விளைவின் தெளிவான சங்கிலியை விட உள் உண்மைகளின் நுட்பமான வெளிப்பாடாகத் தோன்றுகிறது.

இந்த குறைந்தபட்ச கதை அமைப்பு, கிளாசிக்கல் கதையாடல், சினிமா இரண்டையும் ஆதரிக்கிறது; அதே வெளையில் அத்தகைய அமைப்பிற்கு அறைகூவலும் விடுகிறது. ஒருபுறம், ஓசுவின் கதையாடல்கள் ஒரு பரந்த வளைவைப் பின்பற்றுகின்றன (உதாரணமாக, ஒரு மகளின் திருமணத்தின் சுழற்சி அல்லது ஒரு குடும்ப மறுசந்திப்பு). அவற்றில் ஒரு ஆரம்பம், வளர்ச்சி, ஒரு முடிவு உள்ளது; அவை பெரும்பாலும் அமைதியாக ஆழ்ந்த தீர்வுடன் முடிவடைகிறது. இந்த அர்த்தத்தில், ஓசு குடும்ப மெலோடிராமாவின் பழக்கமான வியத்தகு கட்டமைப்புகளுக்குள் வேலை செய்கிறார். இருப்பினும், அவர் தனது நீக்கங்கள், வெளிப்படையான மோதல் அதிகரிப்பு இல்லாமை, முக்கிய தருணங்களைக் கையாளுவதில் உள்ள உச்சகட்டமற்ற தன்மை ஆகியவற்றின் மூலம் செவ்வியல் மாதிரியை

கட்டவிழ்க்கிறார். பாரம்பரிய ஹாலிவுட் கதை பார்வையாளர்களின் உணர்ச்சிகளை ஈடுபடுத்த மோதல்கள், உச்சகட்டங்களை நம்பியுள்ளது; ஓசு வேண்டுமென்றே மோதலைக் குறைத்து உச்சகட்டத்தை நீக்குகிறார். பார்வையாளர்களை வரிகளுக்கு இடையில் படிப்பதிலும் கதாபாத்திரங்களின் சொல்லப்படாத உணர்ச்சிகளுடன் பச்சாதாபம் கொள்வதிலும் அதிக கூர்மையுடன் ஈடுபட அழைக்கிறார். கூடுதலாக, உரையாடல்களைத் தொகுப்பதிலுள்ள தொடர்ச்சி விதிகளை (கண் கோடு பொருத்தம் போன்றவை) ஓசு புறக்கணிக்கிறார். அவர் கிட்டத்தட்ட நேருக்கு நேர் அமர்ந்திருக்கும் நடிகர்களுக்கு இடையில் வெட்டுவார். இருவரும் நேரடியாக பார்வையாளரைப் பார்ப்பது போல –அவ்வழகியல் கிளாசிக்கல் சினிமாவின் ஷாட்-ரிவர்ஸ்-ஷாட் முறைகளிலிருந்து மிகவும் வித்தியாசமாக உணரும் ஒரு அமைதியான உரையாடல் ஓட்டத்தை/தொகுப்பை உருவாக்குகிறது. இந்த ஹாலிவுட் விதிகளின் மீறல்களை பார்வையாளர்களின் புரிதலில் 'எந்த வித்தியாசமும் இல்லாமல்' கடத்த முடியும் என்பதை நிரூபிப்பதன் மூலம் (ஓசு, ஒரு இளம் உதவியாளரிடம் பிரபலமாக கூறியபடி), அவர் கிளாசிக்கல் நுட்பங்களின் அவசியத்தை அமைதியாகத் தகர்க்கிறார். சுருக்கமாக, ஓசுவின் வடிவ நேர்த்தி திறந்த, சிந்தனைமிக்க, நுட்பமாக ஈர்க்கும் கதைகளை விளைவிக்கிறது. வாழ்வின் அன்றாடத்திலிருந்து நாடகத்தைக் கண்டறிந்து பார்வையாளரின் உள்ளுணர்வு, பரிவுணர்ச்சியுடன் பேசும் ஒரு மாற்று வகை திரைக்கதையை வழங்குகிறது.

உலக சினிமாவில் ஒரு தனித்துவ இயக்குநர்

ஓசுவின் அசையாத பாணியும் மீண்டும் மீண்டும் வரும் கருப்பொருள்களும் அவரை சினிமாவில் ஒரு முதன்மையான தனித்துவ இயக்குநராக நிலைநிறுத்தியுள்ளன. 'ஒரு இயக்குநரின் தனிப்பட்ட பார்வை, கையொப்ப பாணி அவரைத் தன் படங்களின் 'ஆசிரியர்' ஆக்க முடியும்' என்று கூறும் ஆசிரியர் கோட்பாட்டின் (auteur theory), சிறந்த உதாரணமாகக் குறிப்பிடப்படுகிறார், ஓசு. பெரும்பாலும் ஷோசிகுவின் வணிக ஸ்டுடியோ அமைப்பில் பணிபுரிந்தாலும், அவர் கருப்பொருள், கதை, நுட்பத்தில் நிலையான கலைத் தேர்வுகளைப் பிரதிபலிக்கும், உடனடியாக அவருடையது என அடையாளம் காணக்கூடிய படங்களை உருவாக்கினார். 1940களின் முற்பகுதியில், ஓசு, தனது திரைப்பட மொழியின் அடிப்படை வடிவத்தை நிறுவினார். மேலும் அந்தப் புள்ளியிலிருந்து 1962-இல் அவரது கடைசிப் படைப்பு வரை, அவர் தனது வாழ்க்கையை ஒரு தனித்துவமான பாணியைச் செம்மைப்படுத்துவதில் செலவிட்டார்.

ஓசு படங்களின் தனிப்பட்ட முத்திரை, அவற்றின் மென்மையான நகைச்சுவை, நடுத்தர வர்க்க ஜப்பானிய குடும்ப வாழ்க்கையின் மீதான கரிசனம், மனிதக் குறைபாடுகளை நோக்கிய பரிவான ஆனால் புறவய பார்வையில், தெளிவாகத் தெரிகிறது. ஒரு விமர்சகர் அவதானித்தது போல, ஓசுவின் படைப்புகள் அனைத்தும் ஒன்றாகப் பார்க்கும்போது 'சினிமா வரலாற்றில் குடும்ப வாழ்க்கையின் மிக ஆழ்ந்த தரிசனங்களில் ஒன்றாக அமைகிறது'. ஒவ்வொரு படமும் வேறுபட்ட கதையைச் சொன்னாலும் ஓசு வாழ்வின் சுழற்சிகளை (இளமை, முதிர்ச்சி, முதுமை), பாரம்பரியத்திற்கும் நவீனத்துவத்திற்கும் இடையிலான பதற்றத்தை ஆராயும் ஒரு அடர்த்தியான திரைச்சீலையை உருவாக்கினார். அவரது படங்கள் முழுவதும் இருக்கும் இந்த பார்வையின் ஒற்றுமை ஆசிரியர் கோட்பாட்டின் ஒரு அடையாளமாகும். அவரது ஆசிரியத்துவத்தின் கூறுகள் அவரது ஒட்டுமொத்த படைப்புகளையும் இணைக்கின்றன.

பல காரணிகள் ஓசுவின் ஆசிரியத்துவத்தை மேம்படுத்தின. அவர் தனது பிற்காலப் படங்கள் அனைத்திலும் திரைக்கதையை எழுத்தாளர் கோகோ நோடாவுடன் இணைந்து உருவாக்கினார். அவருடன் நுணுக்கமாகத் திட்டமிட்டு ஒவ்வொரு திரைக்கதையையும் ஒரு துல்லியமான வரைபடமாக தீட்டினார். கேமரா அமைப்பு, வெட்டு, அசைவு (பொதுவாக அதன் இல்லாமை) முன்கூட்டியே தீர்மானிக்கப்பட்டது. இத்தகைய முழுமையான முன் திட்டமிடல், முடிக்கப்பட்ட படம் ஓசுவின் கலை நோக்கங்களுடன் சரியாகப் பொருந்துவதை உறுதிசெய்தது. அவரது நீண்டகால ஒளிப்பதிவாளர், யூஹாரு அட்சுடா, ஓசுவின் காட்சி விருப்பங்களையும் ஒளி அமைப்பையும் நன்கு புரிந்துகொண்டார், இது இயக்குநரின் நிலைத்தன்மையை மேலும் இயக்கியது. ஓசு ஒரு வழக்கமான நடிகர் குழுவையும் வளர்த்தார். அதில் மிகவும் பிரபலமானவர்கள் சிஷூ ரியூ (ஓசுவின் போருக்குப் பிந்தைய படங்கள் அனைத்திலும் தோன்றுபவர், பெரும்பாலும் தந்தை கதாபாத்திரத்தில்), செட்சுகோ ஹரா ('லேட் ஸ்பிரிங்', 'ஏர்லி சம்மர்', 'டோக்கியோ ஸ்டோரி'யில் ஓசுவின் முக்கிய கதாநாயகியாக நடித்தவர்). ஒரே நடிகர்களை மீண்டும் மீண்டும் நடிக்க வைப்பதன் மூலம், ஓசு தனது படங்களின் இடைப்பட்ட தொடர்ச்சியை ஆழப்படுத்தினார். உதாரணமாக, 'ஹரா'வின் மூன்று வெவ்வேறு படங்களில் 'நோரிகோ' என்ற பெயரிடப்பட்ட கதாபாத்திரங்களின் சித்தரிப்புகள் ஒரு மறைமுகமான கருப்பொருள் முத்தொகுப்பை உருவாக்குகின்றன. இந்த வழிமுறை, ஓசுவின் கதை மாந்தர்கள் அனைவரும் ஒரு ஒத்திசைவான, ஆசிரியரால் நிர்வகிக்கப்பட்ட உலகில் வசிப்பதாக பார்வையாளர்களின் உணர்வை மேம்படுத்தியது. ஓசுவின் படைப்புகளை, ஜப்பானிய விமர்சகர் ஷிகேஹிகோ ஹசுமி, 'ஒரே கருப்பொருளின் மாறுபாடுகளாக'க் காணலாம் என்று கூட பரிந்துரைத்தார் —வெவ்வேறு நுணுக்கங்களுடன் சொல்லப்பட்ட ஒரு கதையின் அத்தியாயங்களைப் போல. இந்த வகையில், ஓசு, சில வாழ்க்கை



Late Spring (1949)

கேள்விகளுக்கு நுட்பமான விடைதேடி திரும்பும் ஆசிரியரை எடுத்துக்காட்டுகிறார். ஒவ்வொரு முறையும் புதிய நுட்பமான விளைவுகளைக் கண்டறிகிறார்.

ஜப்பானுக்குள், ஓசு நீண்ட காலமாக ஷோமின்-கெக்கி (குடும்ப நாடகம்) வகைமையின் மாஸ்டராக பாராட்டப்படுகிறார். தனது வாழ்நாளில் விமர்சகர்களிடமிருந்து பல சிறந்த திரைப்பட விருதுகளை அவர் வென்றார். இருப்பினும், சர்வதேச அளவில், அவரது அங்கீகாரம் மெதுவாகவே வந்தது. 1950-களில், அகிரா குரோசவா போன்ற சமகாலத்தவர்கள் உலகளாவிய புகழைப் பெற்றபோது, ஓசுவின் அமைதியான குடும்பப் படங்கள் குறைவாகவே ஏற்றுமதி செய்யப்பட்டன. வெளிநாட்டு விழாக்கள், பின்னோட்டங்களில், அவரது பிற்கால தலைசிறந்த படைப்புகள் திரையிடத் தொடங்கிய பின்னரே மேற்கத்திய சினிமா ரசிகர்கள் அவரது மேதைமையை கண்டுகொண்டனர். 'டோக்கியோ ஸ்டோரி'யும் பிற படங்களும், ஐரோப்பாவில் காட்டப்பட்டபோது, ப்ரெஸ்ஸோன், அன்டோனியோனி போன்ற இயக்குநர்களின் 'முறையான சமரசமற்ற கடுமையான அழகிய'லுக்கு பழக்கப்பட்ட கலை சினிமா ரசிகர்கள், எந்த ஐரோப்பிய கலைப் படத்தையும் போலவே கலைநயமிக்கதாகவும் கலாச்சார ரீதியாக குறிப்பிடத்தக்கதாக இருந்த ஒரு 'ஜப்பானிய மாஸ்டரைக் கண்டுபிடித்ததில் பரவசமடைந்தனர்.

அடுத்த தசாப்தங்களில், ஓசுவின் அந்தஸ்து வியத்தகு முறையில் உயர்ந்தது. டொனால்ட் ரிச்சியின் 'ஓசு', பால் ஷ்ரேடரின் 'ட்ரான்ஸ்செண்டல் ஸ்டைல் இன் ஃபில்ம்', டேவிட் போர்டுவெல்லின் 'ஓசு அண்ட் தி பொயடிக்ஸ் ஆஃப் சினிமா' போன்ற அறிஞர்கள், விமர்சகர்களின் செல்வாக்குமிக்க மோனோகிராஃப்கள், ஓசுவின் பாணியையும் கருப்பொருள்களையும் ஆங்கிலம் பேசும் பார்வையாளர்களுக்கு அறிமுகப்படுத்தி, உலக சினிமா ஆசிரியர்களின் வரிசையில் அவரது நிலையை உறுதிப்படுத்தின. 21-ஆம் நூற்றாண்டிற்குள், ஓசு உலகளவில் பாராட்டப்படுகிறார். 2012-ஆம் ஆண்டு சைட் & சவுண்ட் விமர்சகர்களின் அனைத்துக் கால சிறந்த திரைப்படங்கள் வாக்கெடுப்பில், 'டோக்கியோ ஸ்டோரி' 3ஆவது இடத்தைப் பிடித்தது. மேலும் குறிப்பிடத்தக்க வகையில், இதற்கு இணையான இயக்குநர்களின் வாக்கெடுப்பில் இதுவரை இல்லாத சிறந்த படமாக முதலிடம் பிடித்தது. இத்தகைய கௌரவங்கள், ஓசுவின் செல்வாக்கும் புகழும் உலகளாவிய சினிமா ரசிகர் கலாச்சாரத்தில் எவ்வளவு ஆழமாக ஊடுருவியுள்ளன என்பதைப் பிரதிபலிக்கின்றன. சமகாலத் திரைப்படத் தயாரிப்பாளர்கள் ஓசுவை அவரது 'கடந்த நிலை எளிமைக்காக' ஒரு உத்வேகமாக மேற்கோள் காட்டுகின்றனர். உதாரணமாக, தைவானிய இயக்குநர் ஹூ சியாவோ-சியனின் நிலையான நீண்ட காட்சிகள் அல்லது ஜப்பானிய இயக்குநர் ஹிரோகாசு கொரிடாவின் குடும்பமைய படங்கள், ஓசுவின் அமைதியான மனிதநேயத்தின் பரம்பரையைத் தாங்கியிருப்பதாக விமர்சகர்களால் பார்க்கப்படுகின்றன. ஆசிரியர் கோட்பாட்டு அடிப்படையில், ஒரு ஸ்டுடியோ வகை கட்டமைப்பிற்குள் பணிபுரியும் ஒரு இயக்குநர், எவ்வாறு ஒரு தனிப்பட்ட ஆசிரியர் பார்வையை பதிக்க முடியும் என்பதை ஓசுவின் படங்கள் நிரூபிக்கிறது, அது மிகவும் தனித்துவமானது; இன்று அவரது பெயர் ஒரு வகைமையை ஒத்ததாகிறது (விமர்சகர்கள்

‘ஓசு-போன்ற’ அமைப்புகள் அல்லது ஓசு-வேகம் பற்றி பேசுகிறார்கள்). அவரது படங்கள் ஒரு தனிப்பட்ட உலகக் கண்ணோட்டத்தை (வாழ்வின் நிலையாமையை மென்மையாக, ஆயினும் உறுதியாக ஏற்றுக்கொள்வது) மட்டுமல்லாமல், ஜப்பானிய கலாச்சார அழகியலுடன் ஆழ்ந்த ஈடுபாட்டையும் பிரதிபலிக்கின்றன. அது அவரை தேசிய சினிமா பாரம்பரியம், உலகளாவிய சினிமா கலை இரண்டிலும் ஒரு முக்கிய பிம்பமாக ஆக்குகிறது.

வகைமையின் பரிணாமம்: சைலண்ட் படக் காலம் முதல் வண்ணக் காலம் வரை

ஓசுவின் முதிர்ந்த பாணியில் நிலைத்தன்மை இருந்தபோதிலும், அவரது திரைப்பட அழகியல் அவரது ஆரம்ப ஆண்டுகளிலிருந்து அவரது இறுதிப் படைப்புகள் வரை குறிப்பிடத்தக்க அளவில் வேறுபட்டது. ஓசுவின் வாழ்க்கையை இரண்டாம் உலகப் போரால் பிரிக்கப்பட்ட இரண்டு பரந்த காலங்களாகப் பிரிக்கலாம். அவரது 1920கள், 1930களின் படங்களில் (பெரும்பாலும் சைலண்ட், பின்னர் சில ஆரம்ப ஒலியுடன்), ஓசு, முறையாக மிகவும் விளையாட்டுத்தனமாகவும் அமெரிக்க சினிமாவால் வெளிப்படையாகப் பாதிக்கப்பட்டவராகவும் இருந்தார். அந்த ஆண்டுகளில் ஹாலிவுட் வகைமைகள், நுட்பங்களில் அவருக்கு ஒரு நாட்டம் இருந்தது. அவர் கல்லூரியில் நகைச்சுவைகள், குற்ற/துப்பறியும் நாடகங்களை உருவாக்கினார்; எர்ன்ஸ்ட் லூபிட்ச் போன்ற இயக்குநர்களை வெளிப்படையாகப் பாராட்டினார்; ஹாலிவுட் படத்தொகுப்பு, கேமரா அசைவுகளைப் பின்பற்றினார். ‘ஐ வாஸ் பார்ன், பட்…’ (1932) போன்ற படங்கள், சமூகப் படிநிலைகளுடன் சமரசம் செய்துகொள்ளும் இரண்டு சிறுவர்களைப் பற்றிய ஒரு சைலண்ட் நகைச்சுவை. அது அவரது பிற்கால துயரமான நாடகங்களை விட அதிக ஆற்றல்மிக்க கேமரா நகர்வுகள், விரைவான நகைச்சுவை வேகத்தைக் கொண்டுள்ளது. ஓசு, 1930-களில் துடைப்பான்கள் (வைப்), நகரும் காட்சிகள் போன்ற பாணி அலங்காரங்களுடன் கூட பரிசோதனை செய்தார். இருப்பினும், அவர் 1940-களுக்குள் மாறியபோது, அவரது பாணி எளிமையாகி தேவையில்லாததை வடிகட்டத் தொடங்கியது.


An Autumn Afternoon (1962)

ஓசு, ஒலியை தாமதமாக ஏற்றுக்கொண்டார். அவரது முதல் பேசும் படம் ‘தி ஒன்லி சன்’ (1936), ஊமைப் பட அழகியலின் பல காட்சிப் பண்புகளைப் பராமரிக்கிறது. மேலும் போர் ஆண்டுகளில் அவர் சில பிரச்சார கால நாடகங்களை இயக்கினார் (‘தேர் வாஸ் எ ஃபாதர்’, 1942) அவை ஏற்கனவே கட்டுப்படுத்தப்பட்ட கதைசொல்லலுக்கான அவரது விருப்பத்தை வெளிப்படுத்துகின்றன.

இரண்டாம் உலகப் போரின் முடிவு ஒரு திருப்புமுனையாக அமைந்தது. ‘லேட் ஸ்பிரிங்’ (1949) பெரும்பாலும் ஓசுவின் இறுதி ‘மாஸ்டர்’ காலத்தின் முதல் படமாக மேற்கோள் காட்டப்படுகிறது. ஓசு, இது தொடங்கி அறியப்பட்ட கடுமையான பாணியை முழுமையாகத் தழுவினார். இந்தப் போருக்குப் பிந்தைய படங்களில், ஓசு, தேவையற்ற நுட்பங்களை நீக்கினார். கேமரா அசைவு பெரும்பாலும் அரிதாகிவிட்டது (1950-களில் அது கிட்டத்தட்ட இல்லாமல் போனது). மேலும் அவர் நேர் வெட்டுக்கள், அசைவின்றி நிலையான காட்சிகளைப் பயன்படுத்தி, ஆரவாரமான மாற்றங்களை நடைமுறையில் ஒதுக்கினார். அவரது காட்சி அமைப்பு மிகவும் எளிமையான சீர்மையடைந்தது. எப்போதும் குறைந்த கேமரா நிலை, பெரும்பாலும் அதே லென்ஸ், ஒரு மிதமான வேகம். ஓசுவின் பாணியின் முதிர்ச்சியை, கலகலப்பான படத்தொகுப்பு, நகைச்சுவையான காட்சிகளைக் கொண்ட ‘ஐ வாஸ் பார்ன், பட்…’ படத்தையும் இருபது ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு குடும்பத்தைப் பற்றிய மிகவும் நிலையான, கடுமையாக மென்மையான தியானத்தை முன்வைக்கும் ‘டோக்கியோ ஸ்டோரி’யையும் ஒப்பிடுவதன் மூலம் காணலாம்.

தொழில்நுட்ப மாற்றங்களும் ஓசுவின் சினிமாவின் பரிணாம வளர்ச்சியில் பங்கு வகித்தன. 1950களின் பிற்பகுதியில், ஓசு, இறுதியாக கருப்பு-வெள்ளையிலிருந்து வண்ணப் படத்திற்கு மாறினார். அவரது இறுதிக் காலகட்டத்தின் முதல் வண்ணத் திரைப்படம் ‘ஈக்வினாக்ஸ் ஃப்ளவர்’ (1958); தொடர்ந்து ‘ஆன் ஆட்டம் ஆஃப்டர்நூன்’ (1962) வரை ஒரு சில வண்ணப் படங்கள் வந்தன. குறிப்பிடத்தக்க வகையில், ஓசு, தனது நிறுவப்பட்ட பாணியை புதிய வண்ண ஊடகத்திற்கு தடையின்றி கொண்டு சென்றார். உண்மையில், அவர் தனது வண்ணக் காலத்தில் இன்னும் கடுமையான முறையான வரம்புகளை விதித்தார். அந்தப் படங்களில் அவர் எந்த கேமரா அசைவையும் (நகரும் அல்லது சுழலும் காட்சிகளை)

பயன்படுத்துவதை நிறுத்தினார். இது அழகாக அமைக்கப்பட்ட தொடர் காட்சிகளை ஒத்த முற்றிலும் நிலையான காட்சிகளை விளைவித்தது. ஓசு, தனது காட்சிகளுக்குள் வண்ண வடிவமைப்பில் மிகவும் கவனமாக இருந்தார். அவர் ஜெர்மன் அக்ஃபாகலர் செயல்முறையை விரும்பினார், ஏனெனில் அது சிவப்புகளை மிகவும் தெளிவாக வெளிப்படுத்தியது. உண்மையில், 'ஈக்வினாக்ஸ் ஃப்ளவர்' அல்லது 'லேட் ஆட்டம்' (1960)-இல், சிவப்புப் பொருட்களின் (தேனீர்க் குடுவைகள், விளக்குகள், ஆடைகள்) காட்சிமாற்றங்களுக்கு ஊடாகவும் மற்றபடி வண்ணமய வீட்டு வெளிகளில் உணர்வடுக்குகளாக அவதானிக்க முடியும். இந்த வண்ணத் தேர்வுகள் ஓசுவின் உட்புறங்களுக்கு ஒரு புதிய அழகியல் உத்தியைச் சேர்த்தன. அதே சமயம் அவரது கருப்பு-வெள்ளை அமைப்புகளின் அதே சமச்சீர்மை, எளிமையைப் பராமரித்தன. விமர்சகர் டோனி ரெய்ன்ஸ், ஓசு, ஒளியும் நிழலும் கொண்ட மோனோக்ரோமின் மாறுபாடுகளைப் பயன்படுத்துவதற்குப் பதிலாக, சட்டகத்திற்குள் வண்ணங்களை கவனமாக சமநிலைப்படுத்தி, 'ஒரு ஓவியரைப் போல' வண்ணத்தைப் பயன்படுத்தினார் என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். புதிய அடுக்குகள் இருந்தபோதிலும், கருப்பொருள், தொனிசார்ந்த குணங்களின் நிலையான தன்மை அழகியல் ரீதியாக அவரது காலகட்டங்களை இணைத்தன. பிற்கால வண்ணப் படங்கள் முந்தைய காலகட்டத்தைப் போலவே குடும்பம் மற்றும் மாற்றம் பற்றியவை. அது ஓசுவின் ஆசிரியர் பார்வை, திரைப்பட தொழில்நுட்பத்தில் ஏற்பட்ட மாற்றத்தைக் கடந்தது என்பதை நிரூபிக்கிறது.

சிக்கனத்திற்கும் நம்பகத்தன்மைக்கும் ஓசுவின் அர்ப்பணிப்பு மாறவில்லை என்பதையும் அங்கீகரிப்பது முக்கியம். 1920களின் பிற்பகுதியில் 'சைலண்ட்' குறும்படங்கள் முதல் அவரது இறுதிகால வண்ணத்தில் நெய்யப்பட்ட தலைசிறந்த படைப்புகள் வரை, ஓசு, சாதாரண மக்களின் வாழ்க்கையில் தனது கவனத்தைத் தக்க வைத்துக்கொண்டார், அவரைச் சுற்றியுள்ள சினிமா மேலும் ஆரவாரமாக வளர்ந்தபோதும் ஒருபோதும் பெரிய வரலாற்று காவியங்கள் அல்லது பாணி மிகைப்படுத்தலுக்கு அவர் செல்லவில்லை. மாறாக, ஓசு, வயதாக ஆக, அவர் தனது எளிமையில் இன்னும் தீவிரமானார். தொடர்ந்து சினிமாவை அதன் அமைதியான, மிக அவசியமான கூறுகளுக்குக் இட்டுச்சென்றார். 'ஆன் ஆட்டம் ஆஃப்டர்நூன்' காலகட்டத்தில், ஓசுவின் பாணி ஒரு ஹைக்கூ போன்ற தூய்மையை அடைந்தது. சில மீண்டும் மீண்டும் வரும் கருப்பொருள்கள் (பகிரப்பட்ட பானம், வெற்று நடைபாதை, பிரிக்கப்பட்ட திரைச்சீலைகள்) உணர்ச்சிகரமான உலகங்களை விரித்தெடுக்கின்றன. ஓசுவின் பாணியின் பரிணாமம் இவ்வாறு செதுக்குதல், செம்மைப்படுத்துதலின் ஒரு பயணமாகும். அவர் தேவையற்றதை நீக்கி, உள்ளிருக்கும் ஆழ்ந்த வடிவத்தை வெளிப்படுத்தினார். இந்த பரிணாமம் ஜப்பான் சமூகத்தின் மாறிவரும் சூழலையும் (போருக்கு முந்தைய காலத்திலிருந்து போருக்குப் பிந்தைய நவீனத்துவம் வரை) பிரதிபலிக்கிறது. அதை ஓசு தனது மென்மையான வழியில் வரைபடமாக்கினார். இந்த மாற்றங்கள் அனைத்தின் ஊடாகவும் ஓசுவின் குரல் தனித்துவமாக இருந்தது. சக இயக்குநர் கென்ஜி மிசோகுச்சி ஒருமுறை பாராட்டி குறிப்பிட்டது போல, 'ஓசு இந்த உலகில் சாத்தியமானதை சாத்தியமானது போல சித்தரிக்கிறார். அது மிகவும் கடினமானது.' ஓசுவின் சாதனை, அவரது அழகியல் காலத்திற்கேற்ப பரிணமித்த அதே வேளையில், வாழ்க்கையின் சிறிய சாத்தியங்களையும் நீடித்த உண்மைகளையும் உறுதியாக சித்தரிப்பதில் இருந்தது.

ஓசுவின் காட்சி நடை – தாழ்ந்த கேமரா, நிலையான சட்டகங்கள், மென்மையான வேகம் – வெறும் நுட்பம் அல்ல. மாறாக சாதாரண வாழ்க்கையின் அழகையும் துயரத்தையும் ஒளிரச் செய்யும் ஒரு கவிதை வாகனம். அவரது திரைக்கவிதை சிறிய தருணங்களின் திரட்சியில் உள்ளது. அமைதியாக காலியாக உள்ள அறையின் மீது நிலைத்த பார்வை அல்லது ஒரு தந்தையின் முகத்தின் நீடித்த வெளிப்பாடு சொல்லப்படாத உணர்ச்சிகளால் நிறைந்துள்ளது. அவரது கதையாடல்கள், மிகையிலிருந்து அகற்றப்பட்டு, குறைபாட்டால் எவ்வாறு அதிகபட்ச உணர்ச்சித் தாக்கத்தை அடைய முடியும் என்பதை எடுத்துக் காட்டுகின்றன. அவை கிளாசிக்கல் விதிமுறைகளை கேள்விக்குட்படுத்துகின்றன. ஆனால், மறுக்க முடியாத மானுட நிலைமையின் உண்மையுடன் கதைகளை வழங்குகின்றன. ஒரு ஆசிரியராக, ஓசு, திரைப்படத்தில் தனிப்பட்ட பார்வையின் வீச்சுக்கு ஒரு சான்றாக நிற்கிறார். அவர் கட்டுப்பாடுகளை ஒரு தனித்துவமான கலைக்கான கேன்வாஸாக மாற்றினார். அது உடனடியாக அவருடையது என அடையாளம் காணக்கூடியது. சைலண்ட், கருப்பு-வெள்ளை, வண்ணப் படங்கள் முழுவதும் அவரது பாணியின் பரிணாமம், அனைத்து தொழில்நுட்ப மாற்றங்கள், போக்குகளுக்கு எதிராக அந்தப் பார்வையைச் செம்மைப்படுத்துவதற்கான அவரது அர்ப்பணிப்பை அடிக்கோடிட்டுக் காட்டுகிறது. இன்று, ஓசுவின் படங்கள் அவற்றின் அழகியல் முறைமைக்காக மட்டுமல்லாமல், அவற்றின் மனிதத்திற்காகவும் தொடர்ந்து ஆய்வு செய்யப்பட்டு போற்றப்படுகின்றன. உலக சினிமாவின் நிலப்பரப்பில், ஓசுவின் படைப்பு வடிவம், உணர்வெழுச்சியின் ஐக்கியத்தை உள்ளடக்கியது. ஒவ்வொரு அழகியல் தேர்வும் வாழ்க்கையின் அமைதியான தத்துவத்திற்கு சேவை செய்யும் செயல்பாடு. வகைமை, கதை, கருப்பொருளின் இந்த தடையற்ற ஒருங்கிணைப்புதான் யசுஜிரோ ஓசுவின் படங்களை திரைக்கலையின் நீடித்த தலைசிறந்த படைப்புகளாக ஆக்குகிறது, பட்டதாரி நிலை பகுப்பாய்வு, எளிய பார்க்கும் இன்பம்

இரண்டிற்கும் அவை சம அளவில் வெகுமதி அளிக்கின்றன்.

பிற்கால பாணியும் பருவகால முரண்நகையும்

'ஈக்வினாக்ஸ் ஃப்ளவர்' (1958), 'ஆன் ஆட்டம் ஆஃப்டர்நூன்' (1962) போன்ற ஓசுவின் பிற்கால வண்ணப்படங்களில், பருவகாலத்தின் காட்சி வெளிப்பாடு இன்னும் அடுக்கடுக்கானதாகிறது, ஏனெனில் வண்ண சினிமாவின் செழுமையால் பருவங்களின் உணர்வுப்பூர்வமான தன்மை தீவிரமடைகிறது. இந்தப் படைப்புகள் ஓசுவின் பிரதான அக்கறைகளின் பிற்காலத் தொகுப்பை வழங்குகின்றன. தலைமுறை உறவுகளின் பலவீனம், கடமைக்கும் ஆசைக்கும் இடையிலான பதற்றம், வாழ்க்கையின் ஒரு கட்டத்திலிருந்து மற்றொன்றிற்கு தவிர்க்க முடியாத இயக்கம். ஆயினும், இந்தப் படங்களை வேறுபடுத்துவது, ஓசு, பருவங்களை எவ்வாறு முரண்படுத்துகிறார் என்பதுதான். வசந்தகாலம், இலையுதிர் காலத்தின் அழகு, இனி நம்பிக்கை அல்லது தொடர்ச்சியை மட்டும் குறிக்கவில்லை; அவை அவற்றின் அரவணைப்பின் இதத்தில் இருபொருள் கொண்டவையாக, ஏமாற்றுபவையாகக் கூட வழங்கப்படுகின்றன. இயற்கையின் சுழற்சி கால ஓட்டம், முதுமை, வீழ்ச்சியின் நேர்கோட்டுடன் பதற்றத்தில் நிற்கிறது.

ஈக்வினாக்ஸ் ஃப்ளவர் (1958): எதிர்ப்பின் மலர்ச்சி

'ஈக்வினாக்ஸ் ஃப்ளவர்' என்ற தலைப்பே சிவப்பு சிலந்தி அல்லியின் (ஹிகன்பானா) பருவகால மலர்ச்சியைக் குறிக்கிறது, இது ஜப்பானிய கலாச்சாரத்தில் மரணம், பிரிவு, சம இரவு-பகல் காலத்தின் பௌத்த சடங்குடன் தொடர்புடைய ஒரு மலர். இந்த முரண்பாடான குறியீடு முக்கியமானது. மலர் பிரகாசமாக மலர்கிறது, ஆனால், எப்போதும் இழப்பின் விளிம்பில். ஓசு இந்த இருமையை, ஒரு பழமைவாத தந்தை (ஹிராயாமா - ஷின் சபூரி), காதலுக்காகத் திருமணம் செய்யத் தானே தேர்ந்தெடுக்கும் சுயாதீனமான அவரது நவீன மனப்பான்மையுள்ள மகள் (செட்சுகோ - இனெகோ அரிமா) ஆகியோருக்கு இடையிலான ஒரு தலைமுறை நாடகத்தை அரங்கேற்றப் பயன்படுத்துகிறார். படம் முழுவதும், ஓசு, சிவப்புக்களை முன்னிலைப்படுத்தும் காட்சிகளை அமைக்கிறார். விளக்கு நிழல்கள், மரச்சாமான்கள், கிமோனோக்கள்; வீட்டு இடங்களை இலையுதிர்கால இளஞ்சூட்டு அரவணைப்பு, காட்சிப் பதற்றத்துடன் இணைக்கிறார். சம இரவு-பகல் காலம்; சம ஒளி, இருளின் காலம், மாற்றத்தின் விளிம்பில் உள்ள குடும்பத்தின் சமநிலைக்கான ஒரு உருவகமாகிறது. செட்சுகோவின் சுயாதீனத்திற்கு ஹிராயாமாவின் எதிர்ப்பு முற்றிலும் ஆணாதிக்கமானது அல்ல; அது பருவகால தொடர்புடையது, உலகிற்குப் பொருந்தாத ஒரு ஒழுங்குமுறையைப் பற்றிக்கொள்வது. ஆனாலும், படத்தின் முடிவில், அவர் விட்டுக்கொடுக்கிறார்; வீரமாக அல்ல, பணிவுடன். இலைகள் விழுவதற்கு முன் பருவகால பணிவை அவரது செய்கை பிரதிபலிக்கிறது. ஹசுமி ஷிகேஹிகோ எழுதுவது போல, ஓசுவின் சினிமா 'வழக்கத்தின் மாற்றத்தை ஒரு முறிவாக அல்ல, மெதுவான விட்டுக்கொடுத்தலாகப் பதிவு செய்கிறது'. எனவே, ஹிகன்பானா இழப்பின் சின்னம் மட்டுமல்ல, பிரிவின் முழு விழிப்புணர்வுடன் வாழும் வாழ்க்கையின் குறியீடுமாகும்.

ஆன் ஆட்டம் ஆஃப்டர்நூன் (1962): வீழ்ச்சியின் இரங்கற்பா

'ஆன் ஆட்டம் ஆஃப்டர்நூன்' ஓசுவின் இறுதிப் படத்தைக் குறிக்கிறது. மேலும் இது பிற்கால இலையுதிர்காலத்தின் துயரத்தால் நிரம்பியுள்ளது. வாழ்க்கை மெதுவாக செல்லும், நாட்கள் குறுகும், நினைவு எதிர்பார்ப்பை வெல்லும் காலம். இந்தப் படம் மற்றொரு தந்தையான ஷூஹேய் ஹிராயாமாவை (சிஷூ ரியூ) பின்தொடர்கிறது. அவர் தனது மகள் மிச்சிகோவின் திருமணத்தின் தவிர்க்க முடியாத தன்மையையும் தனது சொந்த வாழ்வில் வரவிருக்கும் தனிமையையும் சிந்திக்கிறார். ஆனால், முந்தைய 'லேட் ஸ்பிரிங்' போலல்லாமல், அதில் மாற்றத்திற்கான எதிர்ப்பு நாடகமாக்கப்பட்டு உணர்ச்சிப்பூர்வமாக அரங்கேற்றப்படும் இடத்தில், 'ஆன் ஆட்டம் ஆஃப்டர்நூன்' பருவகால நகர்வை ஒத்திசைந்து பற்றின்மையுடன் ஏற்றுக்கொள்கிறது. பீர் கண்ணாடிகள், விழும் இலைகள், புகை நிறைந்த பார்களில் கூடும் பழைய நண்பர்கள், போர் காலத்திலிருந்து வரும் ஏக்கப் பாடல்கள் ஆகியவற்றின் தொடர்ச்சியான காட்சிகள் அனைத்தும் இறுதி நிலையை அணுகும் ஒரு உலகத்தைத் தூண்டுகின்றன. மிகவும் நெகிழ்வான காட்சி ஒன்றில், ஷூஹேய் ஒரு பழைய பள்ளி ஆசிரியரைச் சந்திக்கிறார். 'சுரைக்காய்' என்று செல்லப்பெயர் சூட்டப்பட்டவர். இப்போது தனது பிள்ளைகளால் கைவிடப்பட்ட ஒரு மறதி நோயாளியாக இருக்கிறார். ஆசிரியரின் தனிமைப்படுத்தப்பட்ட வாழ்க்கை ஷூஹேயின் சொந்த விதியை முன்னறிவிக்கிறது. மேலும் ஓசு இந்தச் சந்திப்பை அசையாத அமைதியுடன் அவதானிக்கிறார். ஒலிப்பதிவு அத்தியாவசியத்தை பதிவு செய்கிறது; மனநிலை இரங்கற்பாவை ஒத்ததாக உள்ளது. இலையுதிர் காலம் பருவகாலமானது மட்டுமல்ல, இருத்தலியல் சார்ந்ததுமாகும். அது தங்கள் காலத்தை மிஞ்சி வாழ்ந்தவர்களின் படிமம். முடிவிற்கு அருகில் ஒரு அழகாக அமைக்கப்பட்ட தலையணை காட்சியில், அந்தி வேளையில் புகைபோக்கிகளைக் காண்கிறோம். புகை மெதுவாக ஆரஞ்சு-சாம்பல் நிற வானத்தில் உயர்கிறது. அத்தகைய தொழில்துறை படிமம் 'லேட் ஸ்பிரிங்'-இன் கிராமப்புற செர்ரி மலர்களுக்கு முற்றிலும் மாறுபட்டது. ஆனாலும் அப்படிமம் அதே செயல்பாட்டைச் செய்கிறது. இது காலத்தின்

மெதுவான, அலட்சியமான இயக்கத்தின் பின்னணியில் மனித நிலையாமைமையை வடிவமைக்கிறது. இறுதி காட்சி—ஷுஹேய், தனியாக, குடித்துவிட்டு, அமைதியாக இருப்பது 'டோக்கியோ ஸ்டோரி'யில் நோரிகோவின் புன்னகையை நினைவுபடுத்துகிறது. ஆனால், இந்த முறை புன்னகை போய்விட்டது. எஞ்சி இருப்பது அசைவின்மை, காலத்தின் ஓட்டத்திற்கு ஒருவிதமான மௌனமான அடிபணிதல்/சமர்ப்பணம். கேத்தரின் ரஸ்ஸல் குறிப்பிடுவது போல, ஓசுவின் பிற்காலப் படங்கள் 'வியத்தகு முறிவுகளைப் பற்றியவை அல்ல, மாற்றத்தின் நீடித்த பின்விளைவைப் பற்றியவை'. 'ஆன் ஆட்டம் ஆஃப்டர்நூன்' இவ்வாறு ஓசுவின் சினிமாட்டிக் ஜிசெய் (மரணக் கவிதை) ஆகச் செயல்படுகிறது, இலையுதிர்காலத்தின் விழும் இலைகளை எதிரொலிக்கும் ஒரு கவிமனதின் பிரியாவிடை.

பருவகாலத்தை நெறிமுறைக் கவிதையாக மறுவடிவமைத்தல்

இந்த அணுக்கமான வாசிப்புகள் ஓசுவின் சினிமாவில், பருவங்கள் அலங்காரக் கூறுகள் அல்ல, மாறாக உணர்ச்சிகரமான நிலப்பரப்புகள், பெரிய நாகரிக மாற்றங்கள் இரண்டையும் பிரதிபலிக்கும் ஆழமாகப் பதிக்கப்பட்ட அழகியல் கட்டமைப்புகள் என்பதை உறுதிப்படுத்துகின்றன. பிற்காலப் படங்களில் வண்ணப் பயன்பாடு இந்த பருவகால இலக்கணத்தை தீவிரப்படுத்துகிறது. ஆனால், மையம் அப்படியே உள்ளது. வாழ்க்கைப் பயணத்திற்கான ஒரு அமைதியான அவதானிப்பு ஓசுவின் சினிமா, ஜப்பானிய நெறியான முஜோவால் வடிவமைக்கப்பட்டது; ஏற்றுக்கொள்வதை வலியுறுத்துகிறது, செயலற்ற அர்த்தத்தில் அல்ல. ஆனால், காலத்தின் மந்தமான அழிவுடன் ஒத்திசைவுடன் வாழ்வதற்கான ஒரு நெறிமுறையாக. அவரது பருவகாலப் படங்கள் தீர்வை எதிர்க்கின்றன. அவை எந்தவொரு உச்ச உணர்ச்சியையும் ஞானோதயத்தையும் இறுதி மீட்பையும் வழங்குவதில்லை. அதற்கு பதிலாக, மாறும் பருவங்களைப் போலவே, அவை சிறிய மகிழ்ச்சி, ஏமாற்றம், முதுமை, பிரிவு தருணங்கள் வழியாக—மெதுவாக, தவிர்க்க முடியாமல்—சுழல்கின்றன. இந்த சுழற்சி வடிவத்தில், ஓசு மேற்கத்திய புனைகதை சினிமாவின் இலக்கு நோக்கிய உந்துதலுக்கு ஒரு மாற்று வெளியை கட்டமைக்கிறார். முடிவுகள் எப்போதும் வியத்தகுவானவை அல்ல என்பதை அவர் வெளிப்படுத்துகிறார்; சில நேரங்களில் அவை நீரில் நகரும் ஒரு இலை போல அமைதியாக வருகின்றன.

தொடரும்

mail to: **mswarnavel@gmail.com**

கவிதை

பயணத்தின் இனிமை

● நா. விச்வநாதன்



இறந்த பிறகு
உடல் எங்கே
மறைகிறது

நீ கேட்டதில்லை
எனக்கும்
தோன்றியதில்லை.

இறப்பின் பயணம்
எல்லையற்றது

நதி, கடல், நெருப்பு,
ஆகாயமெனப்
பயணிக்கவும்
செய்யலாம்.

பனியும் தென்றலும்
மலர்களும்
சொர்க்கத்தை நோக்கிப்
பயணிக்கின்றனவாம் –
புரிகிறது

என்மேலான
பொறாமையே யன்றி
வேறென்ன?

பாருங்கள்!

நான்
என் உடம்போடு
செல்வேன்.
நரகத்திற்குப்போகும்
வண்டியேறி

mail to: **viswanathannaa@gmail.com**

ஒரு உப்பு அதிகம்

அறைக்குப் போய் ஈர உடைகள் மாற்றி படுக்கைக்கு போகும் முன் கேட்கிறான்: “இன்று எப்படியிருந்தது?” அவள் பதில் சொல்லவில்லை. சிரித்துக் கொள்கிறாள். மறுநாள் விடியும் முன் மறுபடியும் அவளிடம் கேட்கிறான், “எப்படியிருந்தது” என்று. “ஒரு உப்பு அதிகம்” என்கிறாள்.

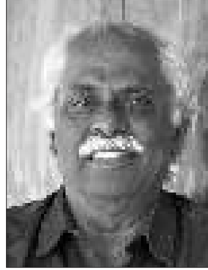
● **பூமா ஈஸ்வரமூர்த்தி**

“**வா**, வேறெங்காவது செல்லலாம். கைகளைப் பற்றிக் கொள். நெகிழ்ந்து விடாமல் கவனமாகப் பார்த்துக் கொள்” என்றான். “எங்கே” என்றாள். “வேறெங்காவது என்றால் இங்கில்லை என்றுதானே பொருள், வா செல்லலாம். என் வலது கண் எப்போதும் துடித்துக் கொண்டிருக்க விரும்புகிறேன். ”

*

“காதலின் குருதி போல சிவந்த நிறத்தில் சூரியன் கடலிருந்து எழுந்து வருகிறது, பாரேன்” என்கிறாள்.

“உண்மை. நாம் நம் கடலின் முன் நிற்கிறோம். அதன் பொருட்டு சூர்யன் கடலில் இருந்து எழுந்து வருகிறது. ”



*

“ஏலேலோ சொல்லித்தான் அந்நாளிலும் படகை கடலுக்குள் தள்ளினார்களா?”

“அதே படகுகளில், காலையிலிருந்தே மீன் பிடிக்கப் போன மீனவர்கள் கரைக்கு திரும்பி கொண்டிருக்கிறார்கள். கொஞ்ச நேரத்தில் கடற்கரையில் வலைபட்ட மீன்களை விற்கும் வாங்கும் கூட்டம் அலை அலையாய் வந்து காற்றை நிரப்பும் நெய்தல் ஓசையை கேட்கலாம். ”

“படகுகளை விட்டு நிலத்தில் கால் பதித்த பிறகு மீன்களில் சிறு பகுதியை பறவைகளுக்காக எல்லா திசையிலும் காற்றில் வீசுவார்கள் என்று கேள்வி. அதை நான் கண் குளிரக் கண்டதில்லை. பறவைகளின் பசி தீர்க்கும் காட்சியை உன்னோடு சேர்ந்து பார்க்க முடியும், இந்நாளில். ”

“சிலம்பின் காலத்தில் பொற்காசுகள், பொன் களஞ்சி என்றுதான் சொல்லப்பட்டதே யொழிய மக்கள் புழங்கின அவர்களின் காசு என்னவாக இருந்ததோ? எந்தப் பெயரில் காசுகளை கொடுத்து மீன்களை விற்றார்களோ, வாங்கினார்களோ?”

*

அவள் கேட்க நினைக்கிறாள், ‘உலகம் முழுவதும் கடற்கரை ஏன் மணலால் நிரம்பி இருக்கிறது; கடல் பறவைகளுக்கு தாகம் எடுத்தால் உப்பு நீரையா அருந்தும். ’

பாதங்கள் பதியப் பதிய வெண் மணலில் நடந்து கரையோரம் அலைகள் தேடி செல்கிறார்கள். ஈரமான உணர்வுகளோடு கால்கள் நனைய நிற்கிறார்கள்.

‘காலம் காலமாக உன்னைத்தான் தேடி வந்திருக்கிறேன், இதோ உன்னிடம் நெருங்கி வருகிறேன்’ என்று சொல்லி வந்த ஈர அலைகளிடம் தங்களை இழக்கிறார்கள். தங்களை ஒப்பும் கொடுக்கிறார்கள்.

‘உன்னை விட்டுவிட்டு கடலுக்குள் போகப் போகிறேன்’ என்று சொல்லியும் சொல்லாமலும் செல்லும் அதே அலைகளோடு தங்களையும் அனுப்பி வைக்கிறார்கள். மீண்டும் கரை வந்த அலைகளிடம் வந்து போன அலைகளை தேடிப் பரிதவிக்கிறார்கள்.

வரும் போது ஈர்க்கும் விதத்தில் ஆரவாரமாக வந்த அலைகள் திரும்பிப் போகும் போது துளியும் சப்தம் எழுப்பாமல் கடலுக்குள் மீன்கள் போல நழுவி காணாமல் போகின்றன.

*

கடல் எப்போதும் ஒரு பெரிய பறவை போல கரையோரம் அமர்ந்திருக்கிறது. அதன் உயிர்ப்புள்ள சிறகசைவுகளை அலைகள் என்கிறோம்.

*



இது குளிர் காலம். ஐப்பசி, கார்த்திகை மாதங்கள் சமீபத்தில் கழிந்திருந்தது. இதுவும், விடியலில் பனி பெய்யும் இந்த முன் பனிக்காலமும் பூமியில் காதலர்கள் இணைய விரும்பும் காலம். இது மார்கழி, தை வரை நீளும்.

முதலில் கைகளை பிடித்துக்கொண்டே காலங்காலங்களாக உயிர்களை துன்புறுத்தும் காதலோடு கடல் அலைகளில் இறங்கி கொஞ்சம் கொஞ்சமாக உள்ளே நடந்து பார்க்கிறார்கள்.

இந்த சிற்றூரின் நாளங்காடியிலும் அல்லங்காடியிலும் வலம் வந்தபோதோ கடற்கரையில் அமர்ந்திருந்த போதோ கடலுக்குள்ளேயோ அவர்களுக்குள் பிணைத்த கைகளில் நெகிழாத பிணைப்புகள் இருந்தன.

*

முற்பகலும் தொடர்ந்து பகலும் வரப் போகிறது.

இளைஞர்களும் யுவதிகளும் திரிந்துகொண்டிருந்த பெரு வீதியில் நின்று முன்னும் பின்னும் யாரையோ தேடுகிறான். "யாரை தேடுகிறாய்" என்கிறாள். "யாரையுமில்லை, ஒரு இடத்தை தேடுகிறேன். ஆயிரம் பொன் கொடுத்து அவளின் மரகதப் பச்சை மாலையை அவன் வாங்கிய இடம் இங்கு எங்கோ இருக்க வேண்டுமே. அதை தேடுகிறேன்" என்கிறான்.

"அது பச்சை மாலையா, பச்சை மரகத கற்கள் பதித்த மாலையா, பசும் பொன் மாலையா" என்கிறாள்.

"அவளின் ஆடலில் பதினோரு கூத்துகள் மிகவும் பிரபலமாம். அத்தனையும் என்னால் பார்க்க முடியாமல் போனாலும் பரவாயில்லை. "

"இரண்டு கூத்துகளை இங்கே உன்னோடு சேர்ந்து பார்த்து விட வேண்டும். ஒன்று கடலில் சூரபத்மனை எதிர்த்து நின்ற துடிக்கூத்து. இன்னுமொன்று சமர் செய்து வெற்றி பெற்று கடற்கரையில் செவ்வேள் முருகன் குடைபிடித்து ஆட்டமாய் ஆடிய குடைக்கூத்து. இன்று உன்னோடு சேர்ந்து பார்க்க முடியுமோ?"

*

காலைப்பொழுதால் தடுக்க முடியாமல் சூரியன் உச்சிக்கு நகரும் பகல் பொழுது கதவைத் தட்டியது. வெண்ணை உருக்கின வெளிச்சமான மினுமினுக்கும் பகல்பொழுது. ஏதாவது ஒரு மரத்தின் கீழ் அமர்ந்து அடர்ந்த இலைகளின் வழியே கசியும் வெயிலை இரு கைகளிலும் ஏந்திப் பார்க்க மனசு விரும்புகிறது. வேண்டுமட்டும் வெயில் இருக்கிறது, வேண்டினாலும் கிளை அடர்ந்த மரங்கள்தான் அருகில் இல்லை. தூரத்தில் மணல் பரப்பில் தென்னை மரங்கள்தான் தெரிகின்றன.

அமர்ந்திருந்த போதும் சில சமயம் கைகளை கோர்த்துக் கொள்கிறார்கள். சில சமயம் மறு கைகளினால் ஈர மண்ணை அளைந்து கொண்டிருக்கிறார்கள்.

உடல் முழுவதும் தொட்டுச் செல்கிறது காற்று. அவள் கேட்கிறாள்: "இந்தக் கடற்கரையில் இப்போது உலாவும் இந்தக் காற்றுதான் எல்லாக் காலத்திலும் எல்லோருக்கும் உள்ளும் புறமும் நிறைந்திருந்ததா? வேறு வேறு காலத்தில் வேறு வேறான காற்றா?"

கடற்கரையில் அமர்ந்திருக்கிறார்கள். நெருக்கமாக அமர்ந்திருக்கிறார்கள். கடலைப் பார்த்தபடி உறுத்தாத மணல் மீது அமர்ந்திருக்கிறார்கள்.

கடலம்மை மீனவர்களுக்கானவள். கடற்கரை எப்போதும் காதலர்களுக்கானது.

கடல் பார்த்தால் அலைகள் இல்லை. அலைகளைப் பார்த்தால் கடல் இல்லை. கரையில் மோதி உடைந்து நொறுங்கும் அலைகளின் உப்புக் கவிதைகளை அவர்கள் தங்களுக்குள் கேட்டுக் கொண்டிருக்கிறார்கள். மறுபடியும் அதையே இசைத்தும் பார்க்கிறார்கள். கடலும் கடற்கரையும் கவிதைகளால் நிரம்பி வழிகிறது.

எங்கிருந்து பார்த்தாலும் கடல் தெரிய வேண்டும். கடலை விட்டு விலகி இருக்க விருப்பமில்லை.

*

இனி மாலை நேரம். சீக்கிரம் முன்னிரவு குடை பிடிக்க நட்சத்திரங்கள் கண்ணுக்குத் தோன்றும்.

அப்போது துவங்கி இப்போது வரைக்கும் மூன்று தடவைகள் இணைந்து கடலில் குளித்தாயிற்று.

காதலும் காமமும் தணிந்த பாடில்லை.

*

கடந்த காலத்திற்கும் நிகழ் காலத்துக்கும் இடையில் நில்லாமல் ஊஞ்சல் ஆடிக் கொண்டேயிருக்கிறது.

*

இந்த பெரு வீதிகளில் விற்பனைக்கு வந்த கடல் கடந்த சவாரிக் குதிரைகளை காணவில்லை. சேர நாட்டிலிருந்து வந்த மிளகு மூட்டைகளும் கண்ணுக்குத் தெரியவில்லை. கலிங்கத்திலிருந்து வந்த பொன்னும் மணியும் பருத்தித் துணியும் காணோம். பாண்டியின் கொற்கை முத்துக்களை காணோம்.

குவித்து வைத்திருந்த இங்குள்ள அரிசி வகைகளையும் காணோம். ஈழத்திலிருந்த வந்த உணவு வகைகளும் இல்லை.

கள் விற்ற பெண்கள், மீன்கள் விற்ற பெண்கள், பேசியும் பேசாமலும் கடந்து செல்லும் உருவமற்ற காமனின் பெரும் ஆயுதங்களான பரத்தையர்கள், எல்லோரும் எங்கே போனார்கள்?

வெண் உப்பு, வெற்றிலை, வாசனை பொருட்கள் விற்பனை செய்ய வந்தவர்கள் யாரையும் காண முடியவில்லை. வெண்கலம் செப்பு கலன்களையும் காணோம்.

கடல் காகங்கள் இருக்கின்றன. அங்குமிங்கும் ஓடி அலையும் சிறு நண்டுகள் உன்னையும் என்னையும் ஓயாமல் ஞாபகப்படுத்துகின்றன. கடல் அன்னங்களைக் காணோம். வெண்ணிற மணல்பரப்பு உண்டு. நிழல் தரும் புன்னை மரங்கள் இல்லை. பவழப் பாறைகள் பற்றி யாரும் பேசுவதாக இல்லை. முத்துக்கோப்போரும் காணோம், அழகிய சங்கை அறுத்து வளையல் செய்வோரையும் காணோம்.

காவல் பூதத்தின் முன் பொங்கலிட்டு குலவையிடும் மங்கையர்களைக் காணோம்

எல்லோரும் கடலுக்குள் போய்விட்டார்களா? அவர்கள்தான் கடலுக்குள் இப்போது மீன்களாக உலா வருகிறார்களா?

"எங்கும் போயிருக்க மாட்டார்கள். இங்குதான் எங்காவது இருப்பார்கள். அவர்களுக்கும் நம்மைப் போல பெயர் மாறியிருக்கலாம்."

*



"பூமியில் கடற் கோள்கள் நிறைய நடந்திருக்கலாம்" என்கிறான். "ஆமாம்,கடல் பரிவுடன் நம்மை விட்டு வைத்திருக்கிறது. அன்றைய பெரிய நகரமெல்லாம் இன்று சிறு சிறு கிராமமாக எஞ்சியிருக்கிறது" என்கிறாள்.

பூமியின் நாலில் மூன்று கடல் என்றாலும் கடலும் நிலத்தின் மீதுதான். எல்லோரும் அலைகளின் சப்தத்தோடு கடற்கரையோரம் வாழ்கிறோம்.

"கடல் சுதந்திரமானது" என்கிறாள். "கடல்தான் முதலிலிருந்தே இருக்கிறது" என்கிறான். "கடல் முடிவின்மையை சொல்கிறது" என்கிறாள்.

"கடலின் அலைகள் அழியா பாதச்சுவடுகளையும் அழிக்க விரும்புகிறது, கடல் தனக்கென தோண்டத் தோண்ட தீராத ரகசியங்களை வைத்திருக்கிறது" என்கிறார்கள்.

*

"இந்திர சபையில் சாபம் பெற்ற ஊர்வசி மரபின் வழி வந்த தலைக்கோல் மாதவி நான் இல்லை" என்கிறாள். "நானும் மாசாத்துவான் மகன் கோவலன் இல்லை" என்கிறான்.

"ஆமாம், கோவலனின் தாயின் பெயர் என்னவாக இருக்கும்?"

"உண்மையில் தெரியவில்லை. எதற்கு அவளின் பெயர் இப்போது?"

"ஒன்றுமில்லை, அந்த இரண்டு பெண்களின் ஒரே காதலனை கர்ப்பத்தில் சுமந்தவள் பெயரை நானும் தெரிந்து கொள்ளலாமே."

“அவளின் பெயர் பெயர் எனக்குத் தெரியாது. ஒருவேளை அந்தத் தோணிக்காரன் கடல் பயணத்தின் போது தனிமையை கரைக்க கண் முன்னே இல்லாத கூட்டத்திற்காக கதை சொல்லி மகிழும் நாடோடிப் பாடல்களில் அவள் பெயர் மறைந்து இருக்கலாம்.”

“எல்லாப் பெண்களும் யாரோ ஒரு உயிரின் காதலனை காதலியை கர்ப்பத்தில் சுமக்கிறார்கள்.”

*

“தெரியுமா, மாசாத்துவான்கள் என்பவர்கள் நிலம் சார்ந்த பொருட்களால் வாணிபம் செய்தவர்கள். மாநாய்கர்கள் கடல் சார்ந்த பொருட்களால் வாணிபம் செய்த பிரிவினர்கள். இரண்டின் இணைவாகத்தான் நான் அவளையும் அவனையும் பார்க்ககிறேன்” என்கிறான்.

“இருக்கலாம். மதுரையில் ஆடி மாதத்தில் நிலம் பழி ஏற்று மடிந்தது. சகாவை இழந்த கடலும் அதே ஆடி மாதத்தில் பழி தீர்த்தது. ஆடி மாதம் என்றாலே எனக்கு அச்சம் தருகிறது” என்கிறாள்.

“கடலை வேலியாக, வணிகப் பெரு மக்கள் நிறைந்த இதுதான் காவிரிப் பூம்பட்டினமா” என்றாள். “நிலம் தாழ்ந்தும் கடல் உயர்ந்தும் இருக்கும் அமிழ்ந்த கடற்கரையே இந்த காவிரிபுகும் பட்டினமாக இருக்கலாம்” என்கிறான்.

“இன்று இந்திரனுக்கு திருவிழாவா. இதுவே கடைசி நாளா, நான் யாழ் எடுத்துவரவில்லயே என்று தடுமாறினாள். எடுத்து வந்திருந்தாலும் உன் யாழை இசை கோர்த்து உனக்கு சமமாக மீட்ட என்றும் எனக்கு மனம் ஒப்பாது” என்கிறான்.

“பின் பனிக்காலம் முடிந்து இளவேனிற் காலத்து சித்திரை மாத சித்திரையில்தான் இந்திர விழா. அது இன்று இல்லை. அதனால் யாழ் எடுத்து வரவில்லையென ஆதங்கம் உனக்கு வேண்டாம்.”

*

பகல்பொழுதில் அந்நியமாக உணர்ந்த உப்புக் காற்று இப்போது பழகியிருந்தது. கடலை கண்டு களிக்கிறோமா இல்லை கடலில் கலந்துவிடப் போகிறோமா.

“நாம் நெய்தல் நிலத்து மக்களாகிக் கொண்டிருக்கிறோமா” என்றாள். “ஆமாம் போல, வருத்தமும் வருத்தத்தின் நிமித்தங்கள் ஏதும் இன்றி” என்கிறான்.

“இன்று நாம் மீன் கொடி ஏற்றியிருக்கிறோமோ? ஆமாம் அதுவும் எனக்குப் பிடித்ததுதான். அதற்குமுன் அந்தக் கொடியில் இருப்பது கடல் மீனா என்று தெரிந்தால் நல்லது.”

“நான் அரசியாக இருந்திருந்தால் கடல் வழியே கொண்டு வந்து யானைகளை சிற்றரசர்கள் பரிசளித்திருப்பார்கள். எனக்கும் நிறைய யானகள் கிடைத்திருக்கும்” என்கிறாள்.

“கரையை நெருங்கி ஆரவாரமாக வரும் ஒவ்வொரு அலையும் நமக்கு புத்தம் புதிய அலைகளாகவே தோன்றுகிறதே அது மட்டும் எப்படி” என்கிறாள்.

“ஒவ்வொரு துளியிலும் கடல் உண்டு என்றாலும் சிற்றலைகளில் கால்களை நனைத்து ஒரிரு தடவைகள் கடலாடினால் மட்டும் கடலை உணர்ந்துவிட்டதாக சொல்ல முடியுமா.”

*

பௌர்ணமியே எல்லா இரவுகளையும் விட கடலோரம் இணையாக அமர உகந்தது. அதற்கு இன்னும் ஐந்து இரவுகள் கழிய வேண்டும். இன்றிலிருந்து ஐந்தா நாளே மார்கழி திருவாதிரை. அன்றைக்கே பௌர்ணமி. மார்கழி என்பது அந்தக் கயிலாயன் கண்களை மூடியும் மூடாமலும் அமர்ந்திருக்கும் மாதம்.

இன்றோ பத்தாம் நாள். தசமி திதி. இரவு முழுவதும் நிலவு முக்கால் வாசி ஒளிர்ந்துகொண்டும் மீதி கால்வாசியில் தன்னை மறைத்தும் ஒளித்தும் கண்ணாற நீலக் கடலை பார்த்துக் களிக்கும் நாள்.

*

“இரவு என்ன சாப்பிடலாம்” என்கிறான். “விலங்கின் தசையை அரிந்து வேகவைத்து உப்பு காரம் தூவின உணவு வேண்டாம். மீன்கள் இன்னும் கொஞ்ச நாட்கள் கடலுக்குள் இருந்துவிட்டு போகட்டும். இன்று தினையரிசியின் முழு சாப்பாடு சாப்பிட்டால் என்ன” என்கிறாள்.

புரிந்துகொள்கிறான். நெய்தல் நிலத்தில் மருத நிலத்து உணவை தேடுகிறாள். சரி, சாப்பிடலாம் தான். ஆனால், இந்த நேரத்தில் இந்த ஊரில் சுடச் சுட சாதம் குழம்பு பருப்பு பொரியல் அவியல் வடகம் அப்பளம் ஊறுகாய் தயிர் என்று எங்கே கிடைக்குமோ தெரியவில்லையே.

தேடுவோம், பசியை சுமந்துகொண்டே.

உணவகத்தை தேடிக் கண்டு பிடிக்கிறார்கள். வயிராற உண்ணவும் செய்கிறார்கள்.

*

அறைக்குப் போய் ஈர உடைகள் மாற்றி படுக்கைக்கு போகும் முன் கேட்கிறான்: “இன்று எப்படியிருந்தது?”

அவள் பதில் சொல்லவில்லை. சிரித்துக் கொள்கிறாள்.

மறுநாள் விடியும் முன் மறுபடியும் அவளிடம் கேட்கிறான், “எப்படியிருந்தது” என்று. “ஒரு உப்பு அதிகம்” என்கிறாள்.

“கடல் உப்பா” என்கிறான்.

mail to: **BoomaEswaramoorthy@gmail. com**

டால்ஸ்டாயின் பரிபவங்கள்

உயிரியலில் செல்லின் அறுதி இலட்சியமே இனப்பெருக்கம்தான் என்கிறது அறிவியல். விலங்குகளின் காமம் இனப்பெருக்கத்துக்கானதே. மனிதனின் பகுத்தறியும் மனம் காமத்தைப் பிரதானப்படுத்திவிட்டது. மதமும் சமுதாயமும் அதைக் கட்டுக்குள் வைக்கப் போராடுகிறது.

● கால சுப்ரமணியம்

நவீன இலக்கிய விமர்சனத்தை, உவமைகளைக் கூறியோ, சம்பவங்களையும் கதைத் துணுக்குகளையும் சொல்லியோ, மேற்கோள்களையும் தகவல்களையும் உதிரிகளையும் நிறைத்தோ, இருண்மைப் பதங்களைக் கையாண்டோ, கோட்பாடுகளைக் கொண்டோ, வரலாறை மட்டும் கொண்டோ, வாசகரின் எளிமையை நினைத்து பரிதாபம்கொண்டோ, கவித்துவக் கூற்றுகளைப் பெய்தோ, இன்னபிற கட்டுரைத் தன்மைகளைக் கைக்கொண்டோ விமர்சிக்ககூடாது என்பது பொதுவான விதி. தெளிவாகவும் கூர்மையாகவும் நேரடியாகவும் தாட்சண்யமற்றும் இந்த விமர்சனம் இருக்க வேண்டும். ஆனால், டால்ஸ்டாய் போன்ற மகத்தான ஆளுமையைப் பற்றி முழுமையாகவும் நிறைவாகவும் தீர்மானமாகவும் நேர்முறையாகவோ அல்லது எதிர்மறையாகவோ, பிடித்தமானதை மட்டுமே சொல்லிவிட முடியாது என்பதால், இந்தக் கட்டுரைத் தன்மைகளோடே அல்லாட / மல்லாட வேண்டியிருக்கிறது. டால்ஸ்டாய் (1829-1910) போன்ற ஆளுமைகளை எதிர்கொண்டு பேசுகையில் நம் இயல்புகள், இயலாமைகள், போதாமைகள்தான் வெளிப்படையாகும்.



டால்ஸ்டாய் ஒருசமயம் தன் பண்ணைத் தோட்டத்தில் நடந்து கொண்டிருந்தபோது, மண்பாதையின் ஓரத்தில் ஒரு மல வண்டு தன் சேமிப்பை உருட்டிக்கொண்டு செல்வதைப் பார்த்து, நின்று அதைக் கவனிக்கலானார். உடனே அந்த வண்டு அவசர அவசரமாக உருட்டிச்செல்ல முயன்றது. 'கேவலம், உன் உணவை அபகரித்துக்கொள்வான் இந்த அற்பன் என்று எண்ணியா இந்தப் பாடுபடுகிறாய்?' என்று கண்களில் நீர் பெருக நின்றிருந்தாராம் டால்ஸ்டாய். அவரது கற்பனை ஓட்டம், நுட்பம், நுணுக்கம், தன்போதம், எளிமை, மிகை, அபத்தம், உணர்ச்சிப் பெருக்கு போன்ற பலதையும் இந்தச் சம்பவத்தை வைத்தே மதிப்பிட்டுவிடலாம்.

சீசரின் ஆட்சிப் பகுதியிலிருந்தோ லிதுவேனியப் பகுதியிலிருந்தோ வந்தவர்கள் டாஸ்ல்டாயின் அதிமுன்னோர்கள் என்பார்கள். ருஷ்ய சனாதன கிறிஸ்தவத்துக்கு மாறியவர்கள். மகா பீட்டர்தான் டால்ஸ்டாயின் முன்னோருக்கு 'கவுண்ட்' பட்டம் தந்தாராம். ருஷ்யக் கிறிஸ்தவப் பெயரல்லாத தல்ஸ்தோய் என்ற பெயருக்கு ருஷ்ய மொழியில் 'கொழுத்த' (Fat) என்ற பொருளும் உண்டாம். டால்ஸ்டாயின் உயர்குடிப் பிறப்பின் வசதி வாய்ப்புகளைப் பற்றிப் பேசுபவர்கள் அவைகளுக்கு பிரதானம் தருபவர்கள்தாம். அவைகளைத் துச்சமென மதித்து விலகியதைக் காணும் போதமற்றவர்கள்தாம்.

லேவ் டால்ஸ்டாயின் 'குழந்தைப்பருவம்' என்ற முதல் படைப்பு 1852-லேயே வெளிவந்துவிட்டது. யாஸ்னயா போல்யானா என்ற வளமான பண்ணையில் வசித்துவந்தார். அங்குதான் 1861-ல் தன் இலட்சியமான 13 பள்ளிகளைத் தொடங்கி, பலதையும் தொடர்ந்து நடத்த முடியாமல் மூடினார் (அவருக்கு 13 பிள்ளைகள், அவைகளில் 8 மட்டுமே நிலைத்தனவாம்). தனக்கு அறிமுகமான பிரெளதானின் 'La Guerre et la Paix / போரும் சமாதானமும்' என்ற வெளியீட்டுக்கு, அது வெளிவரும்முன் 1861-ல் ஒரு மதிப்புரை எழுதி, அந்த பிரெஞ்சுத் தலைப்பை ருஷ்ய மொழிப்படுத்தி, தன் காவிய நாவலுக்கு வைத்துக்கொண்டார். திருமணம் நடந்தது 1862-ல். தன் ஆன்னா கரீனின் (1899) மட்டுமே தனது முதல் நாவல் என்றும் அதற்கு முந்திய 'வோய்னா ஐ மீர்' (1869, போரும் அமைதியும்) ஒரு நாவலல்ல, உரைநடையிலான காவியம் என்றுமே டால்ஸ்டாய் கருதியுள்ளார். 580 பாத்திரங்களுள்ளது இது. எனவே ஆன்னா போல் கச்சிதமானதல்ல.



டால்ஸ்டாய் (1855)



காவியத்துக்கே உரிய இணைப்புக் கண்ணிகளின் பாலைவெளிகளையும் உடையது. மேற்கில் 'epic' என்ற ஒரே சொல்லால், நாம் காவியம் (காப்பியம்), இதிகாசம் என்று பிரித்துக்காட்டுவதை இணைத்துச் சொல்கிறார்கள். போரும் அமைதியும் புனைவை இதிகாச நாவல் என்றுதான் சொல்ல வேண்டும்.

பொதுவாக ஆங்கிலம் அல்லாத பிறமொழிப் படைப்புகளை (ஏறக்குறைய) அந்தந்த மொழி உச்சரிப்புகளிலேயே தமிழில் எழுத வேண்டும். ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பையே தலைப்பாகக் குறிப்பிடக்கூடாது. தேவையென்றால் மட்டுமே மொழிபெயர்ப்பில் இப்பெயர் என்று குறிப்பிடலாம்.

டாஸ்தாயெவ்ஸ்கி வறுமையில் உழன்றவர். ஆனால், செல்வாக்கான வாழ்வை வாழ முனைந்தவர். செல்வாக்கில் பிறந்து வாழ்ந்து அதை மறுக்கத் துணிந்த டால்ஸ்டாய்க்கு நேர் எதிர் அவர். கலையுணர்விலும் கலைநுட்பத்திலும் கிறிஸ்தவப் பார்வையிலும் நேர் எதிர். இருப்பவனை இல்லாதவன் கொன்று பிடுங்கி வாழ்ந்துவிடமுடியாது என்பதால்தான், கம்யூனிசத்தின் அடிப்படையையே கேள்விக்கு உட்படுத்தியதால் தான் 'குற்றமும் தண்டனையும்' என்ற அவரது நாவல் மார்க்சியர்களால் ஒதுக்கி வைக்கப்பட்டது. கொலை செய்வது என்பது எல்லோராலும் முடியக்கூடியதல்ல. திருடுவதற்குக்கூட அதற்கான தகுதியும் திறமையும் மனப்பாங்கும் வேண்டும். 'டாஸ்தாயெவ்ஸ்கி ஒருகிறிஸ்தவராக ராஸ்கோல் நிகோவ் என்ற கிறிஸ்தவனைப் படைத்துள்ளாரே தவிர கலைஞனாக அல்ல – உண்மையான கொலையாளியை அல்ல' என்பதே அவர்மேல் விளாடிமிர் நபக்கோவ் வைத்த குற்றச்சாட்டு. பாவமன்னிப்பு பற்றிய டால்ஸ்டாயின் பார்வை வேறு. கடவுளிடம் பாவ மன்னிப்பு பெற்று, குற்றவுணர்விலிருந்து மீள முடியாது, வாழ்வைப் பணயம் வைக்கவேண்டியிருக்கும் என்பதுதான் டால்ஸ்டாயின் 'புத்துயிர்ப்பு' நாவலின் கதாபாத்திரமான நெஹ்லுயுதோவும் 'க்ராய்ட்சர் சொனாடா'வின் போஸ்ட்னிஷெவ்வும் காட்டும் நியதி. சொனாடாவில் தன் குற்றத்தை ஒப்புதல் செய்பவன் ஒரு சாதாரண மனிதனாகவே காட்டப்படுகிறான், கிறிஸ்தவனாக அல்ல. (பஞ்சமா பாதகங்களுக்கு மேலான கணவனைக் கொன்ற பாவத்தை எந்த மத வழிபாட்டாலும் நீக்க முடியாமல் புத்தநெறியில் தன் வாழ்வை அர்ப்பணித்துக்கொண்டு நிவர்த்தி பெற்று குண்டலகேசியான பத்ராவை இங்கே நினைத்துக்கொள்ளலாம்).

இந்தச் சமூக வாழ்க்கை உருவாக்கிய பெண்ணையே சித்தர்கள் முதலானோர் நிந்திக்கிறார்கள். அபூர்வமாகவே விடுதலை பெற்ற பெண் இந்தச் சமூகத்தில் உருவாக முடியும். அதாவது குடும்ப, சமூக வாழ்க்கையை உதறியவர்களே சுதந்திரமான பெண்களாக முடியும். குடும்பத்தில், சமூக வாழ்க்கையில், இந்த உலகத்தில் இருந்துகொண்டே பற்றற்று தாமரையிலை நீராக வாழ்ந்த ஞானவான்களும் ஞானவதிகளும் உண்டு. இந்த வாழ்க்கையில் உழன்று அலைமோதும் எளியவர்களுக்கு வாழ்க்கையில்லையா, அதைக் கொடுக்கப் பாடுபடுவதுதான் நமது தர்மமில்லையா என்று கேட்டுப் பயனில்லை. டால்ஸ்டாய் அப்படித்தான் வாழ முனைந்தார். பரிகசிக்கவும், மதத்தால் – அரசால் - குடும்பத்தால் ஒதுக்கிவைக்கவும்

பட்டார். அபிமானிகளால்தான் ஆதர்சிக்கப்பட்டு நீடிக்கிறார்.

ஆனால், சீர்திருத்தம் அல்ல, புனர்நிர்மாணம் அல்ல முற்றான வழி. வெறுப்பல்ல மறுப்பு. எதிர்ப்போ ஏற்போ அற்ற நடுவழி. முற்றான விடுதலையையும் முழுமையையும் படிப்படியாகவோ பயிற்சியாலோ அடையவே முடியாது என்பது பௌத்த ஜென் நெறி. சட்டென்று விட்டு விடுதலையாகி அடையக்கூடிய சடோரி ஞானத்தைப் பற்றியும் அது கூறுகிறது. இந்த உலகம், இந்த ஞானம் பொய்யானது – மாயையாலானது – பிரதிக் கடவுளால் படைக்கப்பட்டது என்று உண்மையான ஞானத்தை (Gnosis), உண்மையான கடவுளைப் பற்றிப் பேசும் நாஸ்டிசிசம் இன்னொரு வகை. கிறிஸ்தவத்தையோ, இவருக்குச் சிறிது பிந்திய சமகாலத்தவரான ரஸ்புடீனையோ (1869-1916, கோமாளியாகச் சித்தரிக்கப்படும் இவருக்கு இரகசிய ஞான மார்க்கத்தில் முதன்மை தருவதுண்டு), குர்ஜீப் (1866-1949) வழிவந்த கிறிஸ்தவ மறைமுக ஞான மரபையோ, டால்ஸ்டாய் பரிசீலிக்கவில்லை என்று தெரிகிறது.

வரலாற்று இயேசுவை இல்லாமலாக்கிய எஸ்ஸென்னெஸ் என்ற யூத மதக் கலகக்காரப் பிரிவைப் பற்றி அவருக்குத் தெரிந்திருக்காது. குவேக்கர்களையும் பிரீமேசனரிகள் பற்றி அறிந்திருந்தார் என்று தெரிகிறது. டாஸ்தாயெவ்ஸ்கியின் கிறிஸ்தவம் டால்ஸ்டாய்க்கு பொருட்டானதில்லை. பௌத்தத்தை, கீதையை, திருக்குறளை அறிந்திருந்தார் என்றாலும் அவருக்கு கிறிஸ்தவத்தை விட்டு வெளியேற முடியவில்லை. அதைச் செதுக்கிப் புதுப்பிக்கவே நினைத்தார். இந்த வகையில் டால்ஸ்டாய் ஆன்மீகவாதி அல்ல. நடைமுறை மதமொன்றை உருவாக்க முயன்ற மதவாதிதான். இங்கு அவரது நிகிலிசப் பிடிப்பு என்பது மதநிறுவன மறுப்பு நிகிலிசமாகவே வாய்த்தது. எனவே ருஷ்ய சனாதன கிறிஸ்தவத் திருச்சபையின் விலகலுக்கும் விலக்குக்கும் ஆளானார்.

கிரேக்க கிறிஸ்தவத் திருச்சபை கிழக்கத்திய திருச்சபையாக கிளைபடர்ந்தபோது தோன்றி, தனித் திருச்சபையாக ஸ்தாபிதம் பெற்றதே, ருஷ்யாவின் சனாதன கிறிஸ்தவத் திருச்சபை என்பது. இது ஐரோப்பாவை அடக்கியாண்ட ரோமானிய கத்தோலிக்கத் திருச்சபை போன்றே ருஷ்ய அரசையும் சமூகத்தையும் ஆட்கொண்ட மதநிறுவனம்.

தன் வாழ்வைச் சாதாரணமாக வாழ்ந்து கலையிலும் கருத்தியலிலும் அறிவியலிலும் தத்துவத்திலும் சாதித்தவர்கள் ஒருவகை என்றால், வாழ்வையும் போதனையையும் ஒன்றாக்கிய ஞானவான்கள் வேறுவகை. அவர்கள்தாம் விடுபட்டவர்கள். மனிதனாகப் பிறந்து மிருகமாகிறான் அல்லது மிருகமாகப் பிறந்து மனிதனாகிறான் என்ற வால்டேர்-ரூசோ கருத்து மோதல்களோ, ஷோபனேரின் ஆன்மீக



டால்ஸ்டாயும் சோபியாவும், தங்கள் வீட்டுத் தோட்டத்தில்

இருத்தலியலோ, டால்ஸ்டாய்க்கு பரிச்சயமானதுதான்.

டால்ஸ்டாய் அன்பை எல்லாவற்றுக்குமான தீர்வாக முன்மொழிகிறார். ஆனால், அவரது வாழ்வையும் கலையையும் குற்றவுணர்ச்சி என்பதுதான் பிரதானமாகச் சூழ்ந்து வட்டமிடுகிறது. குற்றவுணர்ச்சிதான் இரக்கத்தைத் தோற்றுவிக்கிறது. ஆனால், மகான்கள் எனப்படுவோர் இந்த இரக்க உணர்ச்சியால் செயல்படுவதில்லை. அவர்களிடம் பெருகிவழிந்து நிறைவது கருணை - அன்பல்ல. தர்மத்தையும் அறவுணர்ச்சியையும் அடிப்படையாகக் கொண்டவர்கள் அல்லர் மகாத்மாக்கள். தர்மம், அதர்மம் என்பது சாதாரண மனிதர்களுக்குரியது. தர்மாதர்மத்தைக் கடந்து செயல்படுபவர்கள் மாமனிதர்கள். இது ‘அமாரல்’ என்று ஆங்கிலத்தில் சொல்லப்படுவதாகலாம். ஆனால், மகான்களின் எச்செயலும் அறத்தை மட்டுமே நிலைநாட்டும். (தர்மத்தை அடிப்படையாக்கிய காந்தி இந்த உண்மையான அர்த்தத்தில் மகாத்மா அல்ல என்ற பார்வையும் உண்டு. இலட்சியமாக மட்டுமே மிஞ்சிய டால்ஸ்டாய் வழியை செயலாக்கிக் காட்டியவர் காந்தி).

கலையில் ‘இம்பெர்சனல்’ செயல்பட வேண்டும் என்பதும் இதன் ஒருவகைதான். போதனையாளராகச் செயல்படும் டால்ஸ்டாய், தன் கலைநேர்த்தியின் உச்சங்களில் இம்பெர்சனலாகவே வெளிப்பாடு கொண்டுள்ளார். உண்மையான அழகியல் உணர்வு என்பதே உயர்ந்தபட்சமான தார்மீக உணர்விலிருந்து பிறப்பதுதானே? இந்த உயர்ந்தபட்ச அறவுணர்வே டால்ஸ்டாயின் உச்சபட்ச கலைத் தருணங்களில் வெளிப்படுகிறது. தன் பாத்திரங்களை உன்னதப்படுத்தாமல் சாதாரணமானவர்கள் ஆக்குவது, மனைவி சோபியாவைக் கையாள்வது – இந்தக் கருணையின் இரக்கமற்ற செயல்பாட்டால்தான். இவை அவரது சிலுவைப்பாடு. பண்ணையைப் பகிர்ந்தளிக்கவும் (ஜார்ஜிசம்), காப்பிரைட்டை

மக்களுக்கு உரித்தாக்கவும் செய்தார் டால்ஸ்டாய். (அவரது மறைவுக்குப்பின் காப்பிரைட்டை – காப்புரிமையை – ஜார் அரசு மக்களிடமிருந்து பிடுங்கி சோபியாவுக்கே மீண்டும் கையளித்தது).

புத்தர் தம் செல்வத்தையும் குடும்பத்தையும் விட்டு வெளியேறுகிறார். அவரைவிட அதிக செல்வத்தை, லோககுரு ஸ்தானத்தை விட்டு வெளியே வருகிறார் ஜே. கிருஷ்ணமூர்த்தி. தம் செல்வத்தையும் குடும்பத்தையும் விட்டு வெளியேறத் துணிந்த டால்ஸ்டாய்க்கும் இவர்களுக்கும் உள்ள வேறுபாடு என்ன? மத, ஆன்மீக வாழ்வையும் விட்டு அவர்கள் வெளியேறினார்கள். தனது சொந்த மதத்துக்காக, ஆன்ம வாழ்வுக்காக வெளியேறினார் டால்ஸ்டாய். எனவே, அவர்கள் முழுமை பெற்ற மாமனிதர்கள் ஆனார்கள். டால்ஸ்டாய் தனித்துவம் மிக்க மனிதராகவே எஞ்சினார். அதை நாம் அவரது கலைஞன் என்ற ஆகிருதிகொண்டு நிறைவுசெய்ய முனைகிறோம். டால்ஸ்டாயை அவரது மத, சமூக, குடும்ப, அரசு நிறுவனங்களுக்கு (இலக்கிய நிறுவனத்திலும்தான்) எதிராகக் கைக்கொண்ட நிகிலிசத்துக்காகவே இன்று கவனம் கொள்கிறோம்.

அசாதாரணமான டால்ஸ்டாயின் சோபியா ஒரு சாதாரணமான பெண். நவீன நோக்குகள் பிரமாதப்படுத்தலாம். லிலித் எனலாம். சோபியாவின் டைரியும் நெடுங்கதையும் கூட இந்தச் சாதாரணத்தையே காட்டுகின்றன. இந்த வாழ்க்கைப் போக்கை, சமூக நிறுவனத்தை, மத நிறுவனத்தை, குடும்ப நிறுவனத்தை, காதலை, கடமைகள் என்ற பாசங்களை மீறியவர் டால்ஸ்டாய் என்பதை லௌகீக சோபியாவால் புரிந்துகொள்ளவோ ஏற்றுக்கொள்ளவோ முடிந்ததில்லை. சோபியா அறியத்தான் சொனடா நெடுங்கதை எழுத்துருப் பெறுகிறது. வளர்ப்பு மிருகமாகப் புலியையும் கொள்வதில் டால்ஸ்டாய் சுணங்கியதில்லை. தன்னையோ சோபியாவையோ உருமாற்றி மாற்றிப் படைப்பதில், அறுத்துக் கூறுபோட்டுக் கற்பனை செய்து பார்ப்பதில் அவர் தயங்கியதில்லை. (ஆன்னாவும் ஒரு நீதிபோதனைக் கதைதான்.)

புத்தரின் யசோதரை, ஐன்ஸ்டீனின் குடும்ப வாழ்க்கை, பிக்காசோவின் காதலிகள், சித்தர்களின் பெண்ணாகி வந்த மாயப் பைசாசம் பற்றிய நவீன பார்வைகளின் வழியே டால்ஸ்டாயின் சோபியாவும் பார்க்க வைக்கப்படுகிறார். டாஸ்தாயெவ்ஸ்கியின் டைப்பிஸ்ட்டையோ சனாதன ஐசக் பாஷவிஸ் சிங்கரின் டைப்பிஸ்ட்டுகளையோ பற்றி யாரும் அதிகம் கவலைப்படுவதில்லை. டால்ஸ்டாயை எதிர்நிலையில் வைத்துப் பார்ப்பவர்கள், நவீனத்துவம் பேசினாலும், பெரும்பாலும் இந்தச் சமூக நிறுவனத்தை, குடும்ப அமைப்பை, மதத்துக்குத் திரும்புதலை, தேசியத்துக்குத் திரும்புதலை, மறைமுகமாக ஏற்றுக்கொள்ளும் பிரசன்னர்கள்தாம்.

முக்கிய ரஷ்யப் படைப்பாளியான இவான் புனின், தமது கற்பனையில் பிரம்மாண்டமான தோற்றம் கொண்டிருந்த டால்ஸ்டாயை நேரில் பார்த்தபோது, சிறு கதவினூடே சிற்றுருவாக அவர் வெளிவந்ததைக் கண்டு அதிர்ந்தாராம். எல்லோரையும் போல டால்ஸ்டாயும் வாழ்வையும் மரணத்தையும்தான் காட்டினார். ஆனால், மற்றவர்கள் தம் படைப்பில் வாசகருக்குத் தொலைவில் காட்டும் மனிதர்களை, டால்ஸ்டாய் கைப்பிடித்து அழைத்துச்சென்று அருகில் காட்டினார் என்பார்கள். அமைதியற்ற ஆன்மாவான டால்ஸ்டாய், போரை மட்டுமல்ல அமைதியையும் காட்டினார். திருமணத்துக்குப்பின் டால்ஸ்டாயின் வாழ்க்கை ஒரு கட்டுக்குள் வந்தது. வளம்மிக்க சொத்தும் வளம்மிக்க எழுத்தும் கொண்டிருந்தவர் அவர். பன்மய சாகச எழுத்து அவருடையது. கலையின் உச்சபட்சத்தை அடைந்துவிட்டார். ஆனால், பிற்காலத்தில் அமைதியான வாழ்வையும் பிரவாகித்த இலக்கியத்தையும் துறந்தார். நகர்ப்புற புலனுணர்வு வாழ்வைத் துறந்து நாட்டுப்புற எளிய சாதாரண வாழ்வை மேற்கொண்டார். பௌத்தத்தின் பரிநிர்வாணமும் புதிய ஏற்பாட்டின் மலைப்பிரசங்க புரட்சிகர நடைமுறைக்கு உகந்த கிறிஸ்தவமும் ஆட்கொள்ள, தன்னுணர்வும் அறவுணர்வும் அழகியலுணர்வை வென்றது. ஆனாலும் ‘இவான் இலியிச்‘ கதையில் அறத்தின் அழகியலைக் கண்டடைந்தார் எனலாம். போதனைக் கதைகளிலும் உச்சத்தை அடையவே முனைகிறார். கலை என்பது கற்பனையானது - எனவே ஏமாற்று, கற்பிதப் போலிமை, உண்மையற்றது என்பதைக் கண்டுகொண்டார். எழுத்தின் கற்பனையில் உண்மையைக் காண்பதைவிட வாழ்வில் உண்மையைக் காண அலைந்தார். வாழ்க்கையும் ஒரு போர்க்களம்தான் அவருக்கு. புறத்திலும் அகத்திலும் எழும் அடக்குமுறைகளுக்கு எதிரான போராட்டம் அது. மடம் நோக்கிய ரயில் பயணம் மரணத்தைத் தந்தது. இலக்கிய அழகியலில் மரணமின்மை பெற்றார்.

புவர்மேன்ஸ் பிலாசபர் ஆன, ஏராளமாக எழுதிக் குவித்த காலின் வில்சன் வான்கோ, நிஜின்ஸ்கி போன்ற கலைஞர்களை அந்நியர்களாக விளக்கி எழுதி கலைஞர்களின் இருத்தலியலை பிரபலப்படுத்தினார் (The Outsider, 1956 & Introduction to the New Existentialism, 1966). இவர்கள் கிறிஸ்தவத்தின் பாவத்தில் பிறந்த சிருஷ்டிகள். பாவத்தின் சம்பளத்தைப் பெற்றவர்களாக குற்றவுணர்ச்சியில் அலைந்தவர்கள். கலை மூலம் தப்பிக்க நினைத்தவர்கள்.

டால்ஸ்டாய் ஒரு அந்நியர்தான். அபத்தத்தை கலகத்தால் வெல்ல முயன்றார். கலை மூலம் மட்டுமல்ல, வாழ்க்கை மூலமும் தப்பிக்க நினைத்தவர். சித்தாந்தமான மதத்தை, அரசியலை, சமூகத்தை, வாழ்க்கையை, குடும்பத்தை, கலையை வேதாந்தப்படுத்த முனைந்தார். அவரது கிறிஸ்தவ மனம், கிறிஸ்தவத்தைச் சுருக்கிப் புதுப்பித்து ஐந்து கட்டளைகளை ஆக்கியதே தவிர

அதை முற்றாக விட்டு வெளியேற மறுத்தது. பௌத்தத்தின் நான்கு உண்மைகளும் எட்டு நெறிமுறைகளும் அவற்றினும் மேலானவைதானே?

உயிரியலில் செல்லின் அறுதி இலட்சியமே இனப்பெருக்கம்தான் என்கிறது அறிவியல். விலங்குகளின் காமம் இனப்பெருக்கத்துக்கானதே. மனிதனின் பகுத்தறியும் மனம் காமத்தைப் பிரதானப்படுத்திவிட்டது. மதமும் சமுதாயமும் அதைக் கட்டுக்குள் வைக்கப் போராடுகிறது. அதை மீறுகிறவனாகவும் ஏமாற்றுகிறவனாகவும் சலுகை கொள்கிறவனாகவும் இருக்கிறான் ஆண்மகன். அவனும் சமூகத்தின் உருவாக்கம்தான். ஆனால், பிறர் கட்டுப்பாடு கூடாதே தவிர சுயக்கட்டுப்பாடு அவசியம். சுயக்கட்டுப்பாடுதான் சுதந்திரத்தை ஈட்டும். பெண்ணையல்ல, இந்தச் சுயமற்ற பெண்ணைத்தான் சித்தர்கள் இடித்துரைக்கிறார்கள். நிலவுடைமை அவளை தெய்வமாக்கி அடிமைகொள்ள நினைக்கிறது. சமுதாயம் புறத்தில் பெண்ணை அடிமைப்படுத்தலாம் (thesis). சமுதாயத்தின் அகத்தில் பெண்ணே ஆக்கிரமித்துக் கொண்டிருக்கிறாள் (anti-thesis). சமப்படுத்தித் தொகுப்பன (சிந்தசைஸ்) எவ்வகை? கடைவீதியிலுள்ள அத்தனையும் பெண்ணுக்கானவை. அப்படிப் பலிவாங்குகிறாள் பெண் என்று சொனாடா கதையில் தல்ஸ்தோய் பாத்திரக்கூற்றாகச் சொல்வது பிரபலமான நோக்கு.

இருப்பதை இல்லாததாக்கக்கூடாது. எதையும் பிடுங்கிச் சமப்படுத்த முடியாது. இல்லாததை இருப்பதாக்க வேண்டும். இல்லாமையில்லை, எனவே கொடுப்பாருமில்லை என்ற நிலை இது. சொல்வது சுலபம். செயல்முறை என்ன? டால்ஸ்டாய் அலைமோதியது இப்படித்தான், இவைகளில்தான்.

கலைஞன் நீதிபோதனையிலும் கலைத்தரத்தை சமைக்க முடியும். ஞானாதிகள், நீதிபோதனைக் கதைகளையே சொல்ல முடியும். முதல்பட்சமான சலனமின்மை கைவரப்பெற்ற அவர்களுக்கு கலைத்தரம் தேவையற்றது. கலக்கினால் கழிவு பல காட்டும் கலைஞனின் இரண்டாம்பட்சமான சலன மனமே கலையைச் சாதிக்கும். டால்ஸ்டாயின் சலன மனம் சலனமின்மைக்கு, எட்டாக்கனிக்கு ஆசைப்பட்டது. அவசமும் அவஸ்தையும் இதில்தான்.

முதல்நிலையில் வைக்கப்படும் பிரஞ்சுக் கவிஞரான ரிம்போ இளமைக்குப் பிறகு இலக்கியத்தின் பக்கமே திரும்பவில்லை. காஃப்கா தன் எழுத்துகளை எரிக்கச் சொன்னதற்கும் டால்ஸ்டாய் தன் எழுத்துகளை மறுத்ததற்கும் வேறுபாடு உண்டு. மரணத்தறுவாயில் தன் வாழ்வின் அர்த்தமின்மையைப் பல பெரியோர்கள் உணர்ந்து சொல்லியிருக்கிறார்கள். சாக்ரடீஸ் விஷத்தை ஏற்றுப் பருகியதில்கூட இதுதான் தெரிகிறது. இயேசுவின் லாமா லாமா சபக்தானியில் இதைத்தான் காணவேண்டும்.

நித்ய சைதன்ய யதியின் உதகை ஆசிரமத்தில், அவரது மறைவின் முதல் நினைவுதினத்தில், பெயர் பெற்ற எழுத்தாளர்கள் சிலரும் வாசகர்களும் அன்பர்களும் மாலையில் ஆசிரமத்துக்கு வெளிப்புறப் பாதையில் சிதறிக் குழுமிப் பேசிக்கொண்டிருந்தபோது, யதியின் மரணப் படுக்கையின்போது அருகிருந்தவரான விநய சைதன்யா என்ற சந்நியாசி அதைப் பற்றிச் சொல்லிக்கொண்டிருந்தார். ‘நான் இதுவரை செய்த செயல்களெல்லாம் அர்த்தமற்றவை என்று இப்போதுதான் தெரிகிறது’ என்று யதி கசந்த முறுவலுடன் சொன்னதாகக் கூறினார். ஆங்கிலத்தில்தான் சொல்லிக் கொண்டிருந்தார். எத்தனை பேருக்கு மனதில் பதிந்ததோ தெரியவில்லை. கண்டுகொள்ளாத பாவனைதான் தெரிந்தது. துணுக்குற்ற நினைவு எனக்கு இருக்கிறது. (அந்தச் சமயத்தில் எடுத்த, நானும் கூட உள்ள, ஒரு புகைப்படம் இணையதளத்தில் பின்பு வந்தது. அதைத் தரவிறக்கிச் சேமித்தபோது இந்த நினைவே மேலெழுந்தது).

குடும்பம் என்ற அகப் பூசலைச் சித்தரித்தது போலவே சமூக வாழ்க்கை, அரசு, போர் முதலிய புறப் பூசலையும் டால்ஸ்டாய் சித்தரித்துள்ளார். ஆம், வாழ்க்கையின் அகமும் புறமும் போராட்டம்தான். சமநிலையற்றதுதான். கருணையற்றதுதான். அபத்தங்கள்தான். சராசரியானதுதான். இந்தச் சமரின் இக்கண வாழ்க்கைதான் டால்ஸ்டாயின் (முறையே) ‘ஆன்னா கரீனின்’, ‘போரும் அமைதியும்’ நாவல்களும் ‘இவான் இலியிச்சின் மரணம்’ நெடுங்கதை ஆகிய மகத்தான படைப்புகளின் கதைக்களமும் கருவும் கூறுகளும். முற்றிலும் இல்லாவிட்டாலும் பல தருணங்களைச் சிறப்பாகச் சித்தரித்த வகையில் ‘புத்துயிப்பு’ / ‘புனர்ஜன்மம்’ நாவல், ‘க்ராய்ட்சர் சொனடா’, ‘ஹாஜி முராத்’ நெடுங்கதைகள், பல சிறுகதைகள் கவனம் பெறுகின்றன.



டால்ஸ்டாயின் இரு நாவல்களின் கலைநுட்பச் சாதனைகளைக் கருத்தில் கொள்வோர் அவரது போதனையைக் கலையாக்கிய புனைகதைகளை இரண்டாம்பட்சமாகக் கருதுகிறார்கள். போதனையைப் போதனையாகவே எழுதிய

கதைகளை அசட்டை செய்யத் துணிகிறார்கள். (அதிக விமர்சனத்துக்கு ஆளானவை அவரது கட்டுரை நூல்கள்தான்). ஆனால், எல்லாமே டால்ஸ்டாயின் விதவிதத் தோற்றங்கள்தாம். ஒன்று மற்றொன்றைவிடச் சிறப்பு என்று இன்றுள்ள இலக்கியக் கோட்பாடுகளின் வெளிச்சத்தைப் பாய்ச்சிக் காட்டுகிறோம். டால்ஸ்டாயின் கலைச் சிகரங்களென போற்றப்படும் ஆன்னாவிலும் போரும் அமைதியிலுமே சில நேரங்களில் டால்ஸ்டாய் போதனை செய்யத்தான் செய்கிறார். நாமும் நமட்டுச் சிரிப்புடன் அமைதியாகக் கைகட்டி 'முடிக்கட்டும்' என்று காத்திருக்கிறோம்.



பொதுவாக மொழிபெயர்ப்பில் எப்படிச் சாதித்தாலும் நாற்பது சதவீதத்தைத்தான் கொண்டுவர முடிந்துள்ளது. கவிதையில் பத்து சதவீதம் வந்தாலே பெரிது. கவிதையை மொழிபெயர்ப்பில் படிக்கவே கூடாது (தி.ஜ. ரங்கநாதன் என்ற முன்னோடி மொழிபெயர்ப்பாளர் இதை 'முழிபெயர்ப்பு' என்று முதலில் சொன்னவர். ராபர்ட் ஃபிராஸ்ட் கவிதை மொழிபெயர்ப்புகளை 'உயிரற்ற சவம்' என்றார். நடைபிணம் / ஜோம்பி எனலாமா?). இதுபோலவே நவீன புனைகதையும் (நாவலும் சிறுகதையும்) மொழியின் அஸ்திவாரத்தில் மேற்கட்டுமானம் கொண்டது. எனவே மூன்றாம் கையளிப்பாக, போஸ்ட்மார்ட்டம் செய்த டால்ஸ்டாயை ஆங்கிலத்திலோ தமிழிலோ தாய்மொழியிலோ படித்துவிட்டுத்தான் நாம் அவரது இலக்கியச் சிறப்பைக் கண்டடைந்துவிட்டதாக குதூகலிக்கிறோம். நிழலில் பருந்தைக் கண்டடைந்து விட்டதாக, யானை பார்த்த விழியற்றவர்களாக, கழறுகிறோம்.

ஒரு நாவலின் உள்ளடக்கம் எப்போதுமே இரண்டாம் பட்சம்தான். வடிவம் தான் நாவல் கொடுக்கும் (புனைவு) அனுபவம், முதுகுத் தண்டின் சகஸ்ராரச் சிலிர்ப்பு. உள்ளடக்கமும் உருவமும் பிரிக்கமுடியாமல் இரண்டறக் கலந்து எழுந்த படைப்புகள்தான் சிகரச் சாதனைகள். ஆனால், மொழிபெயர்ப்பில் பிரதியாக்க முடியாதவை. எனவேதான் மொழியாக்கம், கனிபலிச (தின்று ஜீரணித்த) மொழியாக்கம் பற்றியெல்லாம் பரவுகிறார்கள். வாழ்க்கையை நாவலில் பிரத்தியட்சமாகக் காண முயற்சி செய்தால், அது முயல் கொம்பே. (அரிஸ்டாட்டிலிய பிரதிபலிப்புக் கொள்கையை மீறித்தானே இன்றைய பின்நவீனத்துவ / அமைப்பியல் ஆட்டக் கொள்கைகள் வந்து தேய்ந்திறுதல் பெற்றுள்ளன. இதில் சாம்ஸ்கியின் ஆக்கமுறை மொழியியல்தான் இன்று உச்சத்தில் உள்ளது. என்ன செய்வதிந்த வடிவத் தொல்லையை? கையைக் காலாக்க முடியாது). மொழிபெயர்ப்பு நம் காலடியில் கிடத்துவது நிழலைத் (சாயையை) தான். வாழ்வின் (ஞானத்தின்) உச்சிவெயிலில் இந்த நிழல்கள் சாஸ்வதமல்ல. வெளிச்சத்தின் உதயத்திலும் அந்தியிலும் இவை நம்மோடு அலைமோதும்.

உலகத்தில், நவீனப் புனைகதை வளர்ச்சி வரலாற்றில், டால்ஸ்டாய் சிக்கலற்ற எளிய நேரடி யதார்த்த வடிவத்தைக் கையாண்டவராகவே கருதப்படுகிறார். குஸ்தாவ் பிளேபரின் ' மேடம் பவாரி'யின் இலக்கண சுத்தமான யதார்த்தவியலின் கச்சிதம், அமரத்துவம் பெற்ற ஆன்னா கரீனில் கிடையாது. நாசூக்கற்ற நகாசு அற்ற வடிவம். முந்திய டேனியல் டீஃபோ, லாரன்ஸ் ஸ்டெர்ன், நதானியல் ஹாத்தார்ன், தாக்கரே, சார்லஸ் டிக்கன்ஸ், தாமஸ் ஹார்டி என்று (ஆங்கிலம் என்பதால் நேரடியாக) தெரியவரும் படைப்பாளிகளின் செய்நேர்த்தியைப் பார்த்திருக்கிறோம். ருஷ்ய மொழியின் அத்திவாரத்தில் எழுந்த முன்னவர்களான புஷ்கின், லெர்மாண்டோவ், சமகாலத்தவர்களான கோகேல், துர்கனேவ், செகாவ், டாஸ்தாயெவ்ஸ்கி, பின்வந்த புல்காகோவ் பற்றி நேரடியாக இல்லாமல் திரை வழியாக, பராபரியாகக் கேள்விப்படுகிறோம். தமது இரண்டு மூன்று படைப்புகள் மூலமே இவர்களையெல்லாம் விஞ்சி டால்ஸ்டாய் நிற்பது எப்படி? ருஷ்ய மொழியில் அவை என்னவாயிருக்கும் என்று தெரியாது.

கார்னெட்டின் மொழிபெயர்ப்பை விளாடிமிர் நபக்கவ் மிகக் கடுமையாகவே சாடுகிறார். பின்பு திருத்திப் பதிப்பிக்கப்பட்ட கார்னெட் மூலமே நாம் ஆன்னாவை அறிந்துள்ளோம். டால்ஸ்டாய் உடன் நேரடிப் பரிச்சயம் கொண்டிருந்த Aylmer and Lousie Maude மொழிபெயர்ப்பே பரவாயில்லை ரகம் என்கிறார் நபக்கவ். (என்னிடம் என்றோ வாங்கிய மோட் பதிப்பித்த ஒட்டுமொத்தத் தொகுதிகளின் சில தொகுப்புகள் உள்ளன. சிறந்த மொழிபெயர்ப்புகளைத் தேர்ந்தெடுத்து பிரமாண்டமான வடிவில் தந்திருக்கும் 'Leo Tolstoy: Collection of *78* Classic Works with analysis and historical background (Annotated and Illustrated). Ed, Rose Polak, Annotated Classics. P.*5173*' என்ற நூலும் உசாத்துணைக்கு உள்ளது.)

இப்போதைய இந்தக் கலையே உருமாறி வேறாகும் எதிர்காலத்தில் இந்தக் கலை உச்சங்களுக்கு என்ன மதிப்பு? எதிர்காலமொன்றில் இந்த இலக்கிய வகை

மாறி பழையனவாகி வேறொரு கலை வகை புதியனவாக வியாபகம் கொண்டால், என்ன செய்யமுடியும்? இன்றே இலக்கியத்தின் வேறு வேறு வகைகளை, மற்றமைகளை ஏற்கும் நவீன அளவீட்டின்படி எப்படி எதிர்கொண்டிருக்கிறோம்? அறிவியலாலேயே இந்த வாழ்வின் உண்மையை அறுதியிட முடியாது எனும்போது இலக்கியத்தால் எதுவரை போக முடியும்? கலையின் பெறுமதி என்ன? வாழ்க்கையின் பெறுமதிதான் என்னவாக இருக்கிறது?

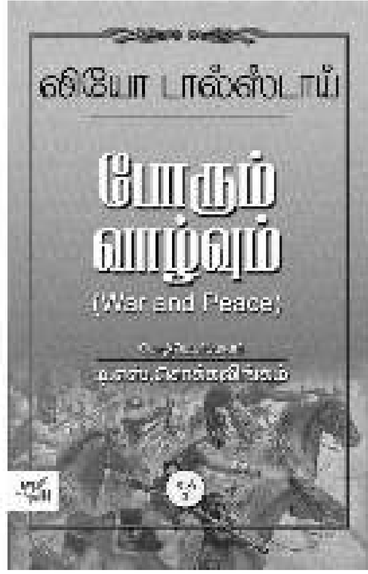
டால்ஸ்டாய் கலைஞராக, இந்தச் சமுதாயத்தின் உருவாக்கமான ஆன்னா (புனைவு), சோபியா (நடப்பு) இருவரையும் கையாண்டதை கவனத்தில் ஏற்கவேண்டும். இரக்கமின்மையின் கருணை.

சோபியாவுக்கு ருஷ்ய வழக்கப்படி 'சோன்யா' என்ற செல்லப் பெயரும் உண்டு. சோபியாவுக்கு தந்தையின் பெயரான ஆன்ட்ரீவ்யனா சேர்ந்திருந்தது. சோபியா டால்ஸ்டாய் என்றுதான் குறிப்பிடுவார்களே தவிர தல்ஸ்தோயினா (இது மேடையில் ஆடுபவருக்கு உரியது) என்றோ தல்ஸ்தோயா என்ற குடும்பப் பெயரிட்டோ அழைக்கப்படுவதில்லை. தல்ஸ்தோயின் ஒரு சகோதரி பெயர் லெவோவ்னா தல்ஸ்தோயா. பொதுவாக பெண்களின் பெயர் 'னா'-வில் முடியும். 'அன்னா' ('ஆன்னா') என்பதுபோல். எனவே, தந்தை பெயரையோ குடும்பப் பெயரையோ இட்டு அழைக்கும் போதுதான் 'யினா', 'னா', 'யா' என்று முடிப்பிப்பார்கள். 'னினா' என்று முடிப்பித்து அழைப்பது அவைக்கள நடன மங்கையினருக்கே உரியது. கணவரின் பெயரை இட்டு அழைக்கும் போது இப்படி இறுதி எதுவும் மாறுவதில்லை. திருமதி என்பதன்பின் கணவர் பெயரை அப்படியே தருவதுதான் நவீன மேற்கத்திய வழக்கம். எனவேதான் 'ஆன்னா கரீனினா' நாவலைப் பற்றி மிகச்சிறப்பான ஒரு விரிவுரையைத் தந்துள்ள (ருஷ்ய மொழிநடையிலும் ஆங்கில மொழிநடையிலும் மேதையான) விளாடீமர் நபக்கோவ், "ஆன்னா கரீனின்" என்றுதான் தலைப்பு இருக்கவேண்டும் என்று குறிப்பிட்டார். இதை யாரும் கவனத்தில் எடுத்துக்கொள்ள வீம்பாக மறுத்து நியாயங்களைப் பேசுகிறார்கள். மூலத்திலும் 'கரீனினா' என்று தவறாக வந்துவிட்டதுதான் இதில் சங்கடம்.

ஆறுமுறை 'போரும் அமைதியும்' படைப்பினை, தனக்கு மட்டுமே புரியும் டால்ஸ்டாயின் கையெழுத்துப் பிரதியை, செப்பமாக்கி எழுதியதாக திருமதி சோபியா குறிப்பிட்டுள்ளார். (Rose Polak தொகுத்துப் பதிப்பித்த பெருந்தொகுப்பில் ஒன்பதாவது திருத்தப் பிரதியின் ஒரு பக்கம் காட்டப்பட்டுள்ளது). தமது நாவலை சொந்த வெளியீடு செய்து தாமே விற்பனை செய்துள்ளார். அந்தக் காலத்திலேயே லட்சம் ரூபிள்கள் பதிப்புரிமை தருவதாக ஒரு பதிப்பாளர் சொன்னதை வற்புறுத்தி டால்ஸ்டாயை கடைசிக் காலத்தில் இணங்கச் செய்யப் படாதபாடு பட்டிருக்கிறார் சோபியா. டால்ஸ்டாயின் படைப்புகளை மக்களுக்கு உரிமையாக்க வேண்டும் என்ற டால்ஸ்டாயியர்களின் கட்டாயத்திலேயே இரகசியமாக அந்த உயிலை எழுதினார் டால்ஸ்டாய். புஷ்கினின் 'காப்டன் மகள்' நாவலில் வரும் கசாக் கலகத் தலைவன் புகாசோவ், 'இதில் ஈடுபட்டாயிற்று, இனி எதிர்த்துப் போராடி அதன் வெள்ள இழுவையில் சென்று மரணத்தை எதிர்கொள்வதுதான் செய்யக்கூடியது' என்று சொல்வதைப் போலத்தான் டால்ஸ்டாயின் தவிர்க்க முடியாத நிலை என்பது, உதவியாளர் புல்காகோவின் டைரி மூலமும் Last Station திரைப்படம் மூலமும் நமக்குப் புரிகிறது. டால்ஸ்டாயர்கள் எனப்பட்ட அவரைப் பின்பற்றுவோரின் பிடிவாதம், சர்வாதிகாரம், துல்லியம், வறட்சி ஆகியவை அவரை கூட்டத்தில் சிக்கித் தள்ளுண்டே முன்னேறுதல் போன்று கட்டாயப்படுத்தியும் உள்ளது.

ரிஷி மூலம் பார்க்கக்கூடாது என்பார்கள். அதுபோலத்தான் கலைஞனின் மூலத்தையும் பார்க்கக்கூடாது. பொதுவாக, கலைஞர்கள் காம உணர்வு மிக்கவர்கள் என்று சொல்லப்படுவதுண்டு. டால்ஸ்டாயும் இதில் மிகச் சேர்த்திதான். இராணுவத்தில் பணிபுரிந்து போரின் நிதர்சனத்தைத் தரிசித்துக் கலையாக்கியது போலவே வாழ்விலும் காமத்தில் கரைகண்டு கலையாக்கினார். போரிலும் காமத்திலும் முக்குளித்துக் கரைகண்ட வேறு எந்த எழுத்தாளரும் படைக்காத போர்க்கள அனுபவமும், பாலுணர்வுச் சித்தரிப்பும் டால்ஸ்டாயின் கலைநேர்த்தியில் அகப்பட்டது எங்ஙனமோ? அதற்காகத்தான் அவரை உச்சிமேல் வைத்து மெச்சிக் கொள்கிறோம். 'Gandhi's truth' எழுதிய உளவியலாளர் எரிக் எரிக்சனோ, டால்ஸ்டாயின் பாலுணர்வு வாழ்க்கை (Sofiya Tolstoy's Defense by Sophie Pinkham போன்றவர்கள்) பற்றி எழுதியவர்களோ தீர்மானமாக எதையும் நிறுவிவிடவில்லை. தம் பார்வைகளையே வெளியிட்டார்கள். அவர்களின் கோட்பாடுகளில் மட்டும் அடங்கியதல்ல இந்த வாழ்க்கை. மானிட உளவியல், என்றைக்குமான ஆன்மீகப் பார்வை, உண்மையான பெண் விடுதலை, இன்றைய கருத்தியல்கள், நிபுணர்கள் எல்லோருமே எல்லாமே முழுமையைத் தேடும் முழுமையற்ற புள்ளிகள்தாம்.

கேத்தி மில்லட் (Sexual Politics by Kate Millett, 1970) விமர்சனத்துக்கு நார்மன் மெய்லர் எழுதிய (The Prisoner of Sex by Norman Mailer) பதில், செக்சுவல் ரெவல்யூசன் விளைவுகளை ஆராய்ந்து பெண்ணியத்தை மறுநிர்ணயப்படுத்த முயன்ற (பிரபல விக்டர் ஃபிராங்கிளின் சகோதரர், உளமருத்துவர்) ஜார்ஜ் ஃபிராங்கிள் (The Failure of the Sexual Revolution by George Frankl) போன்ற ஆண் மையவாதிகளின் பார்வைகள், பெண்ணியப் புயல்காற்றில் காணாமல் போயே போய்விட்டனவே?



இன்றையவர்கள் 'ஆன்னா' என்று சரியாக உச்சரிக்கப் பார்க்க, அன்றையவர்கள் எல்லோரும் 'அன்னா' என்றே அழைத்து வந்துள்ளனர். 'ஆன்னா' என்ற மேற்கத்திய உச்சரிப்பை 'அன்னா' என்றே தமிழுக்கேற்ப அழைக்கலாம் என்றே தோன்றுகிறது. (தமிழக்கு, யாரையும்விட மொழிபெயர்ப்பு நூல்களை அர்ப்பணிப்புடன் வெளியிட்டு சேவை செய்தும் இன்று யாராலும் நினைவுகூறப்படாத அ.கி. கோபாலனின் ஜெயராமனின்) தமிழ்ச்சுடர் நிலையம், வெ.சந்தானம் தமிழாக்கத்தில் வெளியிட்ட நூலின் தலைப்பு 'அன்னா கரீனா' என்ற இப்படியுமில்லாத அப்படியுமில்லாத தலைப்பு. இந்த எளிமைப்படுத்தலுக்கான விளக்கமும் நூலின் முன்னுரையில் உள்ளது. இன்றைய இந்தப் பெயர்க் குழப்பம் பற்றித் தெரியாமலேயே, 'கரீனினா என்று கஷ்டப்பட்டு உச்சரிப்பது தமிழ் வாசகர்களுக்கு இயல்பாக இருக்காது என்று எளிமைப்படுத்தி மாற்றியதாக சமாதானம் சொல்லப்பட்டுள்ளது. ('கரீனினா'வைவிட 'கரீனா' தேவலாம் என்றே தோன்றுகிறதல்லவா?). ருஷ்யனிலிருந்து நேரடியாக பல மொழிபெயர்ப்புகளைச் செய்துள்ள, இப்போது ஆன்னாவையும் மொழிபெயர்த்துள்ள நா. தர்மராஜன், 'அன்னா கரீனினா' என்றுதான் ருஷ்யத் தலைப்பை உச்சரித்துப் பயன்படுத்தியுள்ளார் – 'ஆன்னா' என்றல்ல.

நபக்கவின் 'ஆன்னா கரீனின்' தொடர்பாக மேலதிகக் குறிப்பு. நபக்கவ்வின் ஆரம்பகால நாவல்கள் ருஷ்ய மொழியில் அமைந்தவை. பிறகுதான் அவர் (இளமையிலிருந்தே பழகிய) ஆங்கிலத்துக்கு மாறினார். ஆங்கில மொழிநடையில் ஷேக்ஸ்பியருக்கும் ஜேம்ஸ் ஜாய்ஸ்-க்கும் பிறகு தோன்றிய மேதமையாளராகக் கருதப்படுபவர். அவர் பிற்காலத்தில் சில ருஷ்ய மொழிச் சிகரப் படைப்புகளை ஆங்கிலத்துக்கும் ஆங்கில மொழியின் உன்னதங்களை ருஷ்ய மொழிக்கும் கொண்டுசெல்ல முயன்றார். அவரது புஷ்கினின் 'யூஜின் ஒனிஜின்' என்ற (காவிய) கவிதையில் அமைந்த நாவலின் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு (இரு பாகங்கள்), இதுவரைக்குமான மொழிபெயர்ப்பு இலக்கியத்தில் உன்னதமான முதலிடம் பெறுவது. புஷ்கினை நூற்றுக்கு நூறு கொண்டுவர முயன்ற சாதனை அது. அவரது பல்கலைக்கழகக் கல்லூரி மாணவர்களுக்காக நிகழ்த்திய நூற்றுக்கணக்கான நாவல் பற்றி விரிவுரைகளில் (இரு தொகுப்புகளாக அவற்றில் சில பின்பு பதிப்பு செய்யப்பட்டன) 'ஆன்னா கரீனின்' பற்றிய சொற்பொழிவுதான் சிகரம். இந்நாவலையே உலக நாவல்களில் தலையாயது, அமரத்துவம் பெற்றது என்கிறார் அவர். 'போரும் அமைதியும்' நாவலை இரண்டாவதாகவே கருதுகிறார். நுட்பமான பதிப்புக் குறிப்புகளுடன் ஒனிஜின் போலவே ஆன்னாவை நபக்கவ் மொழிபெயர்த்துப் பதிப்பிக்க நினைத்தது கைகூடவில்லை.

'இலியட்' இதிகாசத்தின் விக்டரைப் போலவோ மகாபாரதத்தின் கர்ணனைப் போலவோ ஒரு துன்பியல் (டிராஜிக்) பாத்திரம்தான் ஆன்னா. ஆன்னாவை அவளுக்கு முந்தைய 'மேடம் பவாரி' (1856), பிந்திய 'லேடி சாட்டர்லீ' (1928) போன்ற இலக்கியப் பாத்திரப் படைப்புகளுடன் ஒப்பிட முனைவார்கள். இலட்சிய யதார்த்த வார்ப்பான 'புத்துயிர்ப்பு' நாவலைப் பொறுத்தவரை, அதன் கதைக்கருவுக்கு முன்னோடியாக நத்தானியல் ஹாத்தார்னின் செவ்வியல் புனைவு ரொமான்ஸ் ஆன 'The Scarlet Letter' (1850) நாவலைக் குறிப்பிடலாம். ஹெஸ்டரும் மதகுரு டிம்மஸ்டேலும் காத்துஷ்யாவும் ஜூரி நெஹ்லுயுடோவ் உடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கத் தகுந்தவர்கள். (தமிழில் 'அவமானச் சின்னம்' என்று அது தமிழ்ச்சுடர் நிலையத்தால் மொழிபெயர்க்கப்பட்டுள்ளது. ஜெயகாந்தனின் 'சிலநேரங்களில் சில மனிதர்கள்' டால்ஸ்டாயின் 'புத்துயிர்ப்பு'வின் பாதிப்பு கொண்டதுதான்).

வாழ்க்கையில் நமக்கு ஏற்படும் ஒரு அனுபவமே அடுத்து அதேபோலவே நிகழ்கையில் வேறானதாகவும் புதிதாகவும் எதிர்கொள்ள வேண்டியிருக்கும். எனவே, இலக்கியப் புனைவு தரும் வாழ்க்கை அனுபவங்கள் நம்மைச் சிலிர்க்கவும் நுட்பமாக்கவும் மற்றமையை ஏற்றுக்கொள்ளும் பக்குவத்தையும் வழங்குமே தவிர நம் வாழ்வின் அர்த்தத்தை அடையச் செய்யாது. நம் வாழ்க்கையை நாமே வாழ்ந்து நமக்கான அனுபவங்களைப் பெற்றுத்தான் அர்த்தப்படுத்திக் கொள்ளவோ எதிர்கொள்ளவோ வாய்க்கும். டால்ஸ்டாய் இக்கண சாவதானத்துடன் தரும் அபூர்வ தரிசனங்களும் அவரது போதனைகளும் எந்தவிதத்திலும் நம்மிடம் முழுமைகொள்ளாது. அதற்கான பக்குவம் உள்ளவர்களுக்கே (காந்தியைப் போல) பாதிப்பை அளிக்கக்கூடும். ரமணர் பெரிய புராணத்தைப் படித்தால் (சகஜ) சமாதிநிலையை அடைந்துவிடுவாராம். நமக்கு பெரிய புராணத்தைப் படித்தால் கொட்டாவிதான் வரும். இலக்கியப் படைப்பு உருவாகும் போக்கு நம் கோட்பாடுகளுக்கு அடங்காதது. எழுத முனைந்தது உருமாறியே, மொழியின் தற்செயல்

விளைவுகளைக்கொண்டே வெளிப்படும். கண்டதை விண்டவரில்லை. விண்டவர் கண்டதுமில்லை. தியானத்துக் காணும் மெய்ஞானமல்ல இலக்கிய ஞானமும் இலக்கியவாதியின் தியானமும்.

காந்தி போன்ற மகாத்மாக்கள் மெய்ஞானிகள் அல்ல. சங்கரர், ஓஷோ, யதி போன்றவர்களும் குருமார்கள்தான். இயேசு, நபி, கண்ணன், ராமகிருஷ்ணர் போன்ற இறையருளாளர்களும் (மத) குருமார்கள்தாம். மெய்யான ஞானத்துக்கு வழிகாட்டும் புத்தர், ஜே.கிருஷ்ணமூர்த்தி போன்ற மிகச் சில ஞானவான்களையாவது மெய்ஞானிகள் என்று வழிமொழியலாமா? ஞானம் எதோ தனியான வஸ்துவல்ல. ஞானத்தை அடையமுடியாது. இன்மை கண்டறிந்த, தேடாதே என்ற புரிதலின்படி, பயிற்சியாலோ படிப்படியாகவோ மற்ற யார் அருளாலோ ஞானத்தை அடையவும் முடியாது. சிலருக்கு 'இண்டலக்சுவல் அண்டர்ஸ்டேண்டிங்' என்பது மட்டுமே சித்திக்கும். அது முழுமை அல்ல. சிந்தனையால் பெறும் அறிவு அல்ல, செயல்படும்போது பிறக்கும் சிந்தனையே உண்மையை அறியத் தரலாம். இந்தப் புரிதல்களுடன் டால்ஸ்டாயை அணுகினால், அவர் சில கலைச் சிகர சாதனைகளால் மகா கலைஞர், தம் போதனைக்குத் தம் வாழ்வை அர்ப்பணித்த மாமனிதர் எனக் காணலாம். அற்ப மானிடப் பதர்கள் நாம். ஒருவர், தான் தர்மம் என்று நினைப்பதை அடிப்படையாகக் கொண்டு அதன்படியே ஒழுகலாம். ஒரு சிலருக்கு அது அதர்மமாக விளங்கலாம். சனாதனமோ நவீனத்துவமோ, பழையன கழிதலோ புதியன புகுதலோ வழு அல்ல, கால வகையினானே. ●

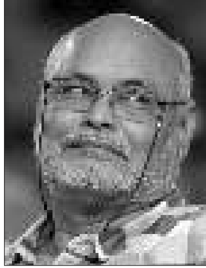
mail to: **kasu.layam@gmail.com**

டூரிஸ்ட் ஃபேமிலியும் 'அயோத்தி'யும்
பொதுப்புத்தியை விவாதிக்கும் கலையியல்

மெலோடிராமாத்தனம் தான் வணிக சினிமாவின் அடிப்படைக் கலையியல். அதன் வெளிப்பாடு என்பது, துன்பியல் நிகழ்வுகளையும் எள்ளல் மொழியையும் சம அளவில் கலந்து உருவாக்குவது.

● அ.ராமசாமி

'டூரிஸ்ட் ஃபேமிலி' படத்தைப் பார்க்கத் தூண்டியவர் மனுஷ்யபுத்திரன். மணிரத்னம் இயக்கிக் கமல்ஹாசன், சிம்பு, திரிஷா நடித்த 'தக்லைஃப்' மீது வந்த எதிர்மறை விமர்சனங்கள் ஒதுக்கப்பட வேண்டியவை என்பதைச் சொல்வதற்காக 'டூரிஸ்ட் ஃபேமிலி' படத்திலும் தர்க்கங்கள் எதுவுமில்லை என்று தனது முகநூல் குறிப்பில் சொல்லியிருந்தார். அதனால் அந்தப் படத்தை உடனே ஹாட்ஸ்டார் இணையச்செயலில் பார்த்தேன். நானும் 'தக்லைஃப்' படத்தின் மீது வந்த எதிர்மறையான குறிப்புகள் பொருட்படுத்தப்பட வேண்டியன அல்ல என்று எனது முகநூல் பக்கத்தில் எழுதியிருந்தேன். 'தக்லைஃப்' -ஒரு புறநிலைக் குறிப்பு எனத் தலைப்பிட்டு எழுதிய அந்தக் குறிப்பில்,



ஒரு சினிமாவிற்கு எழுதப்பெற்ற பாடத்தை (Text) அதன் இயக்குநர் உருவாக்கித் தரும் எல்லைக்குள் நின்று மட்டுமே வாசிக்கவேண்டும் என்று சொல்லப் போவதில்லை. அந்தப் படத்தின் இயக்குநர், தயாரிப்பாளர், முதன்மை நடிகர் ஆகியோரின் நோக்கங்களோடும் சேர்த்தே வாசிக்கலாம். அத்தோடு அந்த சினிமா தயாரிக்கப்படும் காலச்சூழலோடும் சேர்த்து அர்த்தப்படுத்தலாம். ஆனால், இந்த வாசிப்புக்கெல்லாம் முன் நிபந்தனையாக படத்தின் சொல்முறை, பாத்திர உருவாக்கம், அதன் வழி உருவாக்கப்படும் உணர்வுநிலைகளின் மோதல் போன்ற கலையின் அடிப்படைகளோடு சேர்த்து வாசிக்கவும் விவாதிக்கவும் செய்யவேண்டும். இப்படி வாசிக்கவும் விவாதிக்கவும் ஏற்றதாக இல்லை என்றால் அதனைச் சுட்டிக்காட்டி ஒதுக்கலாம். (ஷங்கர் இயக்கத்தில் வந்த இந்தியன் –2 அப்படி இருந்தது)

***

அதனளவில் பொருட்படுத்தப்பட வேண்டிய ஒரு சினிமாவின் உள்ளார்ந்த கட்டுமானத்தைப் பற்றிப் பேசாமல் முழுமையாகப் புறநிலைகளைக் கொண்டு பேசுவது குறிப்பிட்ட சினிமாவைப் பற்றிய பேச்சாக இருக்காது. முரட்டுநிலை வாழ்வாளன் (Thug life) ஒருவனின் கதையைச் சொல்லும் சினிமாவைப் பற்றிச் சமூக ஊடகங்களில் வந்து குறிப்புகள் எல்லாம் அதன் உள்ளார்ந்த ஓட்டங்கள் எதனையும் பேசாமல், இயக்குநர், நடிகர்கள், இசையமைப்பாளர் என முதன்மையான ஆளுமைகளின் புறநிலைத் தகவல்களின் மேல் சொல்லப்படும் குறிப்புகளாகவே இருக்கின்றன. இந்தப்போக்கு ஒரு சினிமாவை – வணிகப்பண்டமாகவோ, ஊடகமாகவோ, கலையாகவோ பார்க்கவிடாமல் செய்துவிடும்.

என்று குறிப்பிட்டிருந்தேன். ஆனால், மனுஷ்யபுத்திரன் போல வேறொரு படத்தோடு ஒப்பிட்டுப் பேசியிருக்கவில்லை. 'டூரிஸ்ட் ஃபேமிலி' படத்தைப் பார்த்தவுடன், உடனடியாக எனக்கு நினைவுக்கு வந்தபடம் 'அயோத்தி'.

'அயோத்தி' படத்திற்குக் கதை வசனம் எழுதிய எழுத்தாளர் எஸ். ராமகிருஷ்ணன், அவரது நண்பரான மாதவராஜின் கதையை திருடி எழுதிவிட்டார் என்ற சர்ச்சை தொடர்ச்சியாக வந்த நிலையில் தான் படத்தைப் பார்க்கும் ஆர்வம் மேலிட்டது. 'அயோத்தி', 'டூரிஸ்ட் ஃபேமிலி' - இரண்டு படங்களும் பார்வையாளர்களிடம் உருவாக்க நினைத்த நல்லெண்ணத்தை முழுமையாக நிறைவேற்றியிருக்கின்றன என்ற நிலையில் அந்தச் சர்ச்சைகளில் ஈடுபட விரும்பவில்லை. எஸ்.ராமகிருஷ்ணனின் கதைத் திருட்டு குறித்து எந்தக் கருத்தும் சொல்லவில்லை. கதைக்குச் சொந்தம் கொண்டாடிய மாதவராஜை அழைத்து இயக்குநர் பேசிச் சமாதானமாக முடித்துக்கொண்டார்கள் என்பது தனிக்கதை.

‘டூரிஸ்ட் ஃபேமிலி’, ‘அயோத்தி’ - இந்த இரண்டு சினிமாக்களையும் இணையச்செயலிகள் வழியாகவே பார்த்தேன். திரையரங்க வெளியீட்டின் போதும், இணையச் செயலிகளில் வந்த பிறகும் பார்வையாளர்களின் பொதுரசனைக்குரிய படங்களாகவே அந்த சினிமாக்கள் இருந்தன; இப்போதும் இருக்கின்றன என்பது அனைவரும் அறிந்தது. அந்தப் படங்களை இயக்கிய இயக்குநர்கள் – ஆர். மந்திரமூர்த்தி, அபிசன் ஜீவிந்த் இருவருமே புதுமுக இயக்குநர்கள். புதுமுக இயக்குநர்கள் என்றாலும் தேர்ச்சிபெற்ற இயக்குநர்கள் போலத் தாங்கள் படத்தைப் பார்வையாளர்களிடம் கொண்டுபோய்ச் சேர்த்திருக்கிறார்கள். இந்தப் படங்கள் வந்தபோது திரையரங்கிற்குப் பார்வையாளர்களை ஈர்க்கும் படங்களாக இருந்தன. இதற்கான காரணம், அந்தப் படங்களில் வெளிப்பட்ட கலையியல் பார்வையின் தன்மையும் அதனை முழுமையாக உள்வாங்கிச் செய்த திரைக்கதை அமைப்பும் என்பது எனது கணிப்பு. இந்தப் புதுமுக இயக்குநர்களுக்குத் தொடர்ச்சியாகப் படங்களை இயக்கும் வாய்ப்புகள் கிடைக்கக்கூடும்.

தமிழில் இயக்குநர்களாக அறிமுகமாகித் தங்களை நிலை நிறுத்திக்கொண்ட பலரும், தேர்ச்சி பெற்ற இயக்குநர்களிடம் சினிமாவைக் கற்றுக்கொண்டவர்களாகவே இருக்கிறார்கள். திரைப்படக் கல்லூரி போன்ற கல்வி நிறுவனங்களில் சினிமாவைப் பாடமாகப் படித்தவர்கள் கூட அனுபவங்களுக்காகத் தேர்ச்சிபெற்ற இயக்குநர்களிடம் சேர்ந்து கற்றுக்கொண்டே படங்களை இயக்க நினைக்கிறார்கள். அங்கே, சினிமாவைக் கற்றுக்கொள்வது என்பதில் தொழில் நுட்பத்தைக் கற்றுக்கொள்வது என்பதைத் தாண்டிப் பார்வையாளர்களின் ரசனையையும் ஏற்பு மனநிலையையும் கற்றுக்கொள்வதாகவும் இருக்கிறது. அதற்கு உதவும் கலையியலில் இருக்கும் பிடிமானமும் நம்பிக்கையும் முதன்மையான தேவை. ‘அயோத்தி’, ‘டூரிஸ்ட் ஃபேமிலி’ படங்களை இயக்கிய இரண்டு புதுமுக இயக்குநர்களும் பொதுப்புத்தியில் மாற்றுக் கருத்தை உருவாக்கும் கலையியல் நுட்பத்தையும் அதன் நோக்கத்தைக் கச்சிதமாகச் செய்து வெற்றியைச் சாத்தியமாக்கியிருக்கிறார்கள்.

இரண்டு படங்களுக்கும் ஒன்றுக்கும் மேற்பட்ட இணைநிலைகள் (Parallels) உள்ளன. இரண்டு சினிமாக்களிலும் மையப்பாத்திரத்தை ஏற்று நடித்துள்ளவர் சசிகுமார் என்பதை முதன்மையான ஒற்றுமையாக அல்லது இணைநிலையாக நான் நினைக்கவில்லை. அதுவும் இணைநிலைகளில் ஒன்று என்றாலும் அதனைத் தாண்டிய ஓர் இணைநிலை இவ்விரு படங்களில் உள்ளது. அது மெலோடிராமா (Melo-drama) என்னும் கலையியல் ஆக்கத்தன்மை. இரு படங்களின் இணைநிலைகளில் அல்லது ஒற்றுமைத்தன்மையில் முதன்மையானது அதுதான்.



டூரிஸ்ட் ஃபேமிலி

இதனைத் தமிழில் மிகையுணர்ச்சி வெளிப்பாட்டுக் கலையியல் எனச் சொல்லலாம்.

என்ன நடக்குமோ? ஏது நிகழுமோ? என்பதுதான் மெலோடிராமாவின் அடிப்படை உணர்வுத் தூண்டல். காதல், அன்பு, பாசம், தியாகம், இனிமை, பசுமை... இப்படியான சொற்களால் வருணிக்கக்கூடிய காட்சிகளைக் கொண்ட நாடகத்தில் திடீர் திருப்பங்கள் ஏற்பட்டால்தான் பார்வையாளர்கள் நாற்காலியின் நுனியில் வந்து அமர்வார்கள். நாயகப்பாத்திரம் சரியாக மாட்டிக் கொண்டுவிட்டதே? இப்படியொரு சதியில் சிக்கியவர் தப்பிப்பாரா? அதிலிருந்து தப்பிக்க வேண்டுமென்றால் பிரிய முடியாத பாத்திரமொன்றைப் பிரிந்து தானே ஆகவேண்டும் எனப் பார்வையாளர்களைச் சிந்திக்க வைத்து ஆர்வத்தை உண்டாக்க வேண்டும். கைகழுவ வேண்டிய அந்தப் பாத்திரம், தாய், தந்தை, நட்பு, காதலி/காதலன் என இவற்றுள் ஒன்றாக இருக்கும். இவ்வகையான கலையியல் முறைமைக்குப் பொருத்தமான தமிழ்க் கலைச்சொல் இல்லை.

நாடகங்களுக்கு இலக்கணம் எழுதி வகைப்பாடு செய்த அரிஸ்டாடில் தனது கவிதையியலில் அதனை ‘மெலோடிராமா’ என்று வகைப்படுத்திக் கூறியுள்ளார். சினிமாவுக்கான திரைக்கதையாக்கம், நாடகத்தின் உள்கட்டமைப்பைப் பெரிதும் பின்பற்றியே அமைகின்றன என்பதால், மெலோடிராமாவின் கட்டமைப்பு சினிமாவுக்கும் ஏற்றதாக இருக்கின்றது. அவ்வகை உணர்வை உண்டாக்கக் காட்சி அமைப்புகளுக்கும் அதில் பங்கேற்று நடிப்பவர்களுக்கும் உதவும் விதமாகப் பாடல்களும் இசைக்கோர்வைகளும் ஒளியமைப்புத் திட்டமும் இணந்து கூடுதல் லயத்தை உண்டாக்கும். நல்லதொரு மெலோடிராமாவிற்கு ஒற்றை இயக்குநர் இருப்பதற்குப் பதிலாகப் பல இயக்குநர்கள் கூட இருக்கலாம். அவர்கள் கலந்துபேசி எடுக்கும் முடிவின்படியே காட்சிகள் அமைக்கப்படும். எதிர்பாராத திருப்பங்கள் நிரம்பிய திரைக்கதையில்

நடப்பியல் தன்மையை மீறிய நடிப்பைத் தருவார்கள் நடிப்புக் கலைஞர்கள் நடிப்பார்கள் (பல சினிமாக்களில் சிவாஜியின் நடிப்பைக் குறிக்க இந்தச் சொல் பயன்பட்டதை நினைவுபடுத்திக்கொள்ளலாம்). உயர்வு நவிற்சித் தன்மை கொண்ட அடிமொழிகளோடு பாடல்கள் எழுதப்பட்டிருக்கும். படத்தின் போக்கிலிருந்து விலக்கி இன்னொரு வெளிக்கு அழைத்துப் போகும் இசைக்கோலங்களால் அந்தப் பாடல்கள் பார்வையாளர்களைத் தன்வசப்படுத்தி அழைத்துக் கொண்டுபோகும். பாடல் முடியும்போது திரும்பவும் படத்தின் கதைநிகழ்வுப்போக்குக்குள் வந்துவிடும். பொருத்தப்பாடில்லாத அச்சுறுத்தும் ஒளி, ஒலியமைப்புகள் கூட இடம்பெறுவதுண்டு. ஆனால், படத்தைப் பார்வையாளர்களிடமிருந்து விலக்கிவிடாது. இப்படி எல்லாம் இருந்தாலும் மெலோடிராமாத்தனமான சினிமாக்கள் எப்போதும் தோற்பதில்லை என்பதை இந்திய சினிமாவின் இயக்குநர்களும் பார்வையாளர்களும் அறிவார்கள்.

மெலோடிராமாத்தனம் என்பது திரைப்படத்தின் கதைப்பின்னலுக்கு அறியப்பட்ட ஒன்றையே எப்போதும் விவாதமாக எடுத்துக்கொள்கிறது. குடும்ப எல்லைக்குள் பிள்ளைகள் – பெற்றோர் உறவு மீதான விவாதமாக இருக்கலாம். அதிலும் அம்மா -மகன் அல்லது அப்பா -மகள் பாசம் எப்போதும் சாகாவரம் பெற்ற விவாதப்பொருள். அதேபோன்ற விவாதப்பொருட்கள் தான் சகோதரமுரணும் பாசமும் நட்பின் மேன்மையும் துரோகமும் காதலின் தீவிரமும் பிரிவும். குடும்ப எல்லையைத் தாண்டிப் பணியிடத்தைக் களனாகக் கொண்ட சினிமா என்றால் தலைமைக்குக் கட்டுப்படும் ஊழியர், லஞ்சம் வாங்காத/கடமை தவறாத அதிகாரி போன்றன அடுத்து நிற்கும் மெலோடிராமாத் தன்மையான பின்னல்கள்.

தனிமனிதர்களின் குடும்பம், பணியிடம் என நீண்டகாலமாகத் தனது எல்லையை வைத்திருந்த மெலோடிராமாவை இன்னொரு வெளிக்குள் நகர்த்தியதே இந்த இரண்டுபடங்களின் இயக்குநர்கள்



அயோத்தி

செய்த புதுமை. அந்தப் படங்களின் இயங்கியல் வெளிகளைச் சமூகவெளிகள் அல்லது அரசியல் பரப்புகள் எனச் சொல்லலாம். பெரும்பான்மை மதவாதத்தின் பிடியில் சிக்கிய இந்திய அரசியல் சமூகப் பரப்பில் மதத்தை தாண்டிய மனிதர்களின் மனிதாபிமானம் இன்னும் இருக்கிறது என்னும் சொல்லாடலை விவாதிப்பதாகப் படத்தின் திரைக்கதை உருவாக்கப்பட்டது 'அயோத்தி'யில். அந்தச் சொல்லாடல் இந்தக் காலத்திற்குத் தேவையான நல்லெண்ணத்தை உருவாக்கும் நோக்கத்தைக் கொண்டது. அதனைக் கச்சிதமாகச் செய்து வசனத்தை எழுதித் தந்திருந்தார் எழுத்தாளர் எஸ். ராமகிருஷ்ணன்.

அந்தக் கதைக்குள் கடவுள் நம்பிக்கையிலும் சடங்குகளிலும் பற்றுக்கொண்ட குடும்பம் இருந்தது. அந்தக் குடும்பம் வடக்கே ராமனின் பிறப்பிடம் எனச் சொல்லப்பட்ட 'அயோத்தி'யிலிருந்து தமிழ்நாட்டின் ராமேஸ்வரத்திற்குத் தங்களின் மூதாதையர்களுக்கான சடங்கை நிறைவேற்ற வந்த குடும்பம். அதற்காக இந்தியப் பரப்பில் மாநிலங்கள் சிலவற்றைத் தாண்டி வரும் பண்பாட்டுப் பயணக்காட்சிகள் இடம் பெற்றிருந்தன. அந்தக் குடும்பத்தின் தலைவன் ஆணாதிக்கத்தின் அடையாளம். மனைவியை எப்போதும் பொருட்படுத்தாத கணவன். படித்த மகள்களின் அறிவைப் பயன்படுத்தாத மனம் அவனுடையது என்பதான முடிச்சுகளும் இருந்தன.

குடும்பத் தலைவனான தந்தை, காரோட்டி கனகுவோடு செய்த வீணான தகராறில் ஏற்பட்ட விபத்து கதையின் திருப்பம். அந்த விபத்தில் அவனுக்குக் காயம்; மனைவி மரணம் என்பது திருப்பங்களின் நீட்சி. மனைவியின் உடலைத் திரும்பவும் சொந்த ஊருக்குக்கொண்டு போவதும் தனது சமய நம்பிக்கையின் அடிப்படையில் இறுதிக்கடன்களைச் செய்வது என்பன அடுக்கடுக்கான சிக்கல்கள்;திருப்பங்கள் கொண்ட இணைநிலை முடிச்சுகள்.

இந்தத் துயர முடிச்சுகள் ஒவ்வொன்றுக்கும் காரணம் அந்தத் தந்தை – 'அயோத்தி'யைச் சேர்ந்த பல்ராம் என்னும் தீவிர இந்துவின் பிடிவாதமும் மதப்பற்றும் என்பதைப் பார்வையாளர்கள் பார்த்துக் கொண்டே இருக்கிறார்கள். அத்தோடு இவை எல்லாவற்றையும் தனது நட்புகள் மூலமும் விடாமுயற்சிகள் வழியாகவும் தீர்த்து வைக்கும் நடவடிக்கைகளைச் செய்து கொண்டிருப்பவன் காரோட்டி கனகுவின் நண்பன் என்பதையும் பார்வையாளர்கள் படத்தின் காட்சியாகப் பார்த்துக் கொண்டே இருக்கிறார்கள். ஒரு தீபாவளிக்கு முந்தின நாளில் நடக்கும் இந்நிகழ்வுகளைப் பொறுமையுடன் செய்து முடிப்பவன் காரோட்டியின் நண்பன் அப்துல் மாலிக் என்னும் இசுலாமிய இளைஞன். இந்த உண்மைகள் வெளிப்படும்போது இந்துமதவாதியான பல்ராம் தனது குற்றமனத்தை வெளிப்படுத்திவிட்டு நன்றி சொல்லிக் கிளம்புகிறான். இந்த உதவி தற்செயலாக நடந்த ஒருநிகழ்வு அல்ல;

இதுபோன்ற உதவிகளை அந்த இசுலாமிய இளைஞர் தொடர்ச்சியாகச் செய்யக்கூடியவர் என்பதைக் காட்ட, சில மாதங்களுக்குப் பின்னரும் இன்னொருவருக்கு ராமேஸ்வரத்தில் அவரது பிதுர்க்கடன் சடங்கிற்கு அதே அப்துல் மாலிக் உதவிக் கொண்டிருந்தான் என்பதாகப் படம் நிறைவடையும்.

இந்தப் படத்தின் முடிச்சுகளும் நிகழ்வுகளும் காட்சிப்படுத்தல்களும் நம்பகத்தன்மையற்ற – தர்க்கத்திற்கப்பாற்பட்டவைதான். ஆனால், பொதுப்பார்வையாளர்கள் எந்தக் கேள்வியும் எழுப்பாமல் பார்த்து ரசித்தார்கள். காரணம், ‘அயோத்தி’ படத்திற்குப் பின்னால் இருந்தது இந்தியாவில் பரவிவரும் மதவாத வெறுப்பரசியலுக்கு மாற்றான மனிதாபிமானச் சிந்தனையும் சமய ஒற்றுமைச் சொல்லாடலும் . அது காலத்தின் தேவை. பொதுப்புத்தியை மாற்றும் நல்லெண்ணம் கொண்டது.

‘டூரிஸ்ட் ஃபேமிலி’யின் சொல்லாடல், தமிழ்நாட்டுக்குள் பரவத் தொடங்கியிருக்கும் மொழிசார்ந்த வெறுப்பரசியல் பின்னணியில் முக்கியமானது. ஈழத்தமிழர்கள் என்ற வெளிப்படையான காட்சிகள் இருந்தாலும், வட இந்திய மாநிலங்களிலிருந்து வேலை தேடிவரும் வட இந்தியர்களுக்கெதிராகவும் நீண்ட காலமாகத் தமிழ்நாட்டில் தங்கியிருக்கும் தெலுங்கு, மலையாளம், கன்னடம் பேசுபவர்களுக்கெதிராகவும் மொழிசார்ந்த வெறுப்புகள் தோன்றத் தொடங்கியுள்ளன. இந்த மொழி சார்ந்த வெறுப்பு அரசியல் வெவ்வேறு மாநிலங்களில் மாநிலமொழி X பிற மாநில மொழி என்பதாக உருவாக்கப்படுவது நிகழ்கால உண்மைகள்.

கடந்த 40 ஆண்டுகளாக இந்தியாவுக்குள் அகதிகளாகவும் புலம்பெயர் நோக்கத்தோடும் வந்த ஈழத்தமிழர்கள் மீது பயங்கரவாத முத்திரை படிந்திருக்கிறது. அதற்குப் போராளிக் குழுக்கள் அவ்வப்போது இங்கே நடத்திய துப்பாக்கிச் சூடுகளும் குண்டுவெடிப்பு முயற்சிகளும் நேரடியான காரணங்கள். அவற்றின் உச்சநிகழ்ச்சியாக அமைந்தது தமிழ்நாட்டிற்கு வந்து தேர்தல் பரப்புரை செய்த பிரதமர் வேட்பாளரைத் தற்கொலைப்படைத் தாக்குதலால் சிதைத்தது. சிதைக்கப்பட்ட ராஜீவ் காந்தியின் உடல் உருவாக்கிய நினைவுகள் ஈழத் தமிழர்களோடு தொடரக்கூடியன என்றாலும் அழிக்கப்பட வேண்டியவை.

இலங்கையில் உள்நாட்டுப் போர்க்காலம் முடிந்து 15 ஆண்டுகள் முடிந்துவிட்டன. தனி ஈழத்திற்கான போர்கள் கைவிடப்பட்டுவிட்டன, இப்போது ஒட்டுமொத்த நாடும் இந்தியாவின் உதவியை எதிர்பார்த்து நிற்கிறது. ஆனால், அப்போது குத்தப்பட்ட தீவிரவாத முத்திரையையும் பயங்கரவாதச் செயல்களோடு தொடர்புபடுத்துவதும் நமது அரசு அமைப்புகளிடம் – குறிப்பாகக் காவல்துறை, நீதித்துறை போன்றவற்றில் இப்போதும் நீடிக்கின்றன. அதனால்



அந்த எண்ணம் மக்களிடமும் நீடிக்கின்றது. இந்த எண்ணத்தை மாற்றும் நோக்கம் ஒரு கலையியல் நோக்கம். அந்த நோக்கத்தோடு ஒரு சினிமா எடுக்க விரும்பிய இயக்குநர் உருவாக்கிய திரைக்கதையே ‘டூரிஸ்ட் ஃபேமிலி’. இந்தத் திரைக்கதையிலும் மெலோடிராமாவின் அனைத்துக்கூறுகளும் இருக்கின்றன.

இந்தியாவிற்குள் வேலை தேடிவரும் அந்தக் குடும்பத்தின் உறுப்பினர்கள் ஒவ்வொருவருக்கும் தனித்த அடையாளங்கள் இருக்கின்றன. தந்தைக்கும் தாய்க்கும் இருக்கும் குடும்பப் பொறுப்பைத் தாண்டி மூத்த மகனுக்குத் தனியான காதலும் வேலை தேடிச் சுதந்திரமாக வாழும் விருப்பமும் இருந்துள்ளது. ராமேஸ்வரத்தில் வந்திறங்கும் அந்தக் குடும்பத்தைப் பெரிதான சோதனைகளில் ஈடுபடுத்தாமல் அனுமதிக்கும் காவல் துறை அதிகாரியிடம் வெளிப்படுவது மொழிப்பற்று. ஆனால், ஒரு வெடிவிபத்துக்குப் பின்னால் அவரும் ஒரு காவல்துறை அதிகாரியாகவே செயல்பட வேண்டியவராகிறார்.

நம்பமுடியாத அளவுக்கு எளிதாக வீடுபார்ப்பது, ஆதார் கார்டு வாங்குவது, வேலைக்கு முயற்சிப்பது, வீட்டு உபயோகப்பொருட்கள் வாங்கித் தருவது எனக் காரியங்களை நகர்த்தும் மைத்துனர் பாத்திரத்தை அமைத்துள்ளார் இயக்குநர். அந்தப் பாத்திரத்தை ஏற்று நடித்துள்ளவர் யோகிபாபு என்பதால் இந்தத் தர்க்கக் கேள்விகள் எழுதுவதில்லை. ஏனென்றால் இதே மாதிரியான கதாபாத்திரங்களில் பல படங்களில் நடித்து ஏற்பு நிலையை உருவாக்கி வைத்திருக்கிறார் யோகிபாபு. நடிகர் சசிகுமாரும் ‘அயோத்தி’ படத்திற்கு முன்பிருந்தே இத்தகைய பாத்திரங்களில் நடித்து பார்வையாளர்களை நம்பவைத்திருக்கிறார். அதனால் தர்மதாஸ் பாத்திரத்தின் மீது சந்தேகம் அதிகமாக எழுவதில்லை. நடிகை சிம்ரன் ஏற்றுச் செய்துள்ள வசந்தி பாத்திரம் தான் புதியது. அவருக்கும் ஈழம் சார்ந்த படம் ஒன்றில் நடித்த அனுபவம் உண்டு. போராளிப் பெண்ணொருத்தியின் குழந்தையை எடுத்த வளர்த்த தாயாக (கன்னத்தில் முத்தமிட்டால்) நடித்தவர்.

தர்மதாஸ் -வசந்தி குடும்பம் குடிவந்த தெருக்காரர்கள் ஒவ்வொருவருக்குப் பின்னாலும் துன்பியலுடன் கடந்துபோகும் முழுமையான கதைகள் உள்ளன.

அவற்றுள் ஆழமும் அகலமுமான கதை இளங்கோ குமரவேல் - ஸ்ரீஜா ரவி பாத்திரங்களுக்குப் பின்னால் இருக்கும் பெருந்துயரம். மதம் மாறிக் காதல் திருமணம் செய்துகொண்டதால் அவரவர் குடும்பத்தாரால் ஏற்றுக்கொள்ளப்படாமல் வாழ்ந்து கொண்டிருந்தவர்களிடம் நம்பிக்கையைப் பெற்றதோடு அந்தப் பெரியவரின் மனைவியின் மரணக்காட்சியில் ஒட்டுமொத்தத் தெருவின் நம்பிக்கையையும் பெறுகிறார் தர்மதாஸ். அதுவரை வராத தந்தை மகளின் சடலத்தைப் பார்க்க வருகிறார். மொத்தத் தெருவும் சேர்ந்து அந்த இறுதிக்கடனைச் செலுத்துகிறது. ஒவ்வொருவரின் துயரக்கதைகளையும் கேட்கும் காதுகளும் ஆறுதல் சொல்லும் சொற்களும் கொண்டதாக அந்தக் குடும்ப உறுப்பினர்கள் இருக்கிறார்கள். அந்தத்தெருவில் ஒரு ஈழத்தமிழ்க் குடும்பம் இருக்கிறது என்ற தகவலோடு தேடிவரும் காவல்துறையிடம் காட்டிக் கொடுக்காமல் காப்பாற்றுவதற்காக ஒவ்வொருவரும் ஈழத்தமிழில் பேசுகிறார்கள். அப்படிப் பேசுகிறவர்களில் மலையாள மொழிக்குடும்பமும் பஞ்சாபி மொழிக்குடும்பமும் இருக்கிறது. இப்படிக் காட்டுவது உச்சபட்சமான செயற்கைத்தனம்தான்; தர்க்கப்பிழைதான். ஆனால், படத்தின் நல்நோக்கத்திற்கு – நல்லெண்ண உருவாக்கத்திற்குத் தேவையான பிழைகள். அதனால் பொதுப் பார்வையாளர்களிடம் அது குறையாகத் தோன்றவில்லை.

இலங்கைத் தமிழர்கள் இப்போது அகதிகளாக வரவில்லை; வேலைதேடிப் பிழைப்பை நடத்தும் நோக்கத்தோடு இந்தியாவுக்குள் வருகிறார்கள் என்ற மாற்று நிலையில் தொடங்கி, அந்தக் குடும்பம் வீடுபிடித்துக் குடியேறுவது , வேலை தேடுவது, தெருவிலிருக்கும் ஒவ்வொருவருக்கும் ஒவ்வொருவிதத்தில் உதவுவது வரை ஒவ்வொன்றும் நம்பமுடியாதவைதான். நடப்பியல் தன்மையற்ற – தர்க்கங்களுக்குள் நிற்காதவை தான். ஆனால், 15 ஆண்டுகளுக்கு முன்பு உருவான பொதுப்புத்தியை – ஈழத்தமிழர்கள் பயங்கரவாதிகள் என்ற கருத்தோட்டத்தை இப்போதும் தொடர்வது தேவையற்றது என்ற மாற்றுக்கருத்தை – நல்லெண்ணத்தை விதைப்பதை நோக்கமாகக் கொண்டது. அத்தகைய சினிமா இப்போதைய தேவை. தனிநாடு கோரிக்கையைக் கைவிட்டுவிட்டுப் பழைய வாழ்க்கைக்குள் திரும்பியிருக்கும் ஈழத்தமிழர்களிடம் காட்டும் பரிவின் அடையாளம் அது. இதைப் படம் பார்ப்பவர்களிடம் கடத்தியிருக்கிறது என்பதை ஒருவரும் மறுக்கமுடியாது.

குடும்ப எல்லைக்குள் உருவாக்கி வளர்க்கப்படும் மெலோடிராமாக் கதைப்பின்னல்களும் கூட அதனளவில் குடும்ப அமைப்பிற்குள் நெகிழ்ச்சியையும் காலத்திற்கேற்ற மாற்றங்களையும் முன்னெடுத்தன என்பதை மறுக்கமுடியாது. வர்க்க எல்லைகளைத் தாண்டிய காதல் திருமணம், சாதிகளைத் தாண்டிய கலப்புத் திருமணம், முதலாளிகளிடம் வெளிப்பட வேண்டிய பரிவு, தொழிலாளர்களின் போராட்ட



குணம் போன்றவற்றை அத்தகைய படங்களே பேசுபொருளாக்கின. அவற்றில் இருந்த தர்க்கப்பிழைகளைநோக்கிப் பார்வையாளர்கள் பெரிதாகக் கேள்வி எழுப்பியதில்லை. அப்படியான கேள்விகளை எழுப்பாமல் தான் பீம்சிங், கே.எஸ். கோபாலகிருஷ்ணன் போன்றவர்களின் மிகையுணர்ச்சிப் படங்களைப் பார்த்துக் கொண்டாடினார்கள்; தங்களின் சாயலைக் கொண்ட பாத்திரங்களாக அந்தப் படங்களில் வரும் பாத்திரங்களை ஏற்றுக் கொண்டார்கள். அந்த ஏற்பின் விளைவுதான் சிவாஜி கணேசன் என்னும் மிகை உணர்ச்சி நடிகர். சமூக உணர்வை வெளிப்படுத்திய கோபம் கொண்ட இளைஞர்களாக நடித்த எம்ஜி ராமச்சந்திரனும் ரஜினிகாந்தும் கூட இன்னொரு வகை மெலோடிராமா பாத்திரங்கள்தான்.

சரியாகச் சொல்வதென்றால், மெலோடிராமாத்தனம் தான் வணிக சினிமாவின் அடிப்படைக் கலையியல். அதன் வெளிப்பாடு என்பது, துன்பியல் நிகழ்வுகளையும் எள்ளல் மொழியையும் சம அளவில் கலந்து உருவாக்குவது. இந்தக் கலவையின் வழியாகத் தர்க்கம் சார்ந்த கேள்விகளுக்குள் பார்வையாளர்களை நுழையவிடாமல் அடுத்தடுத்து எனக் கடத்திக்கொண்டு போய் அனைவருக்கும் உவப்பான இன்பியல் முடிவொன்றைத் தந்துவிடுவதன் மூலம் ஏற்கத்தக்க சினிமாவாக ஆக்கிவிட முடியும். இந்தத்தன்மையை முழுமையாகச் செய்து காட்டியுள்ளனர் ‘அயோத்தி’ பட இயக்குநர் ஆர்.மந்திரமூர்த்தியும் ‘டூரிஸ்ட் ஃபேமிலி’ பட இயக்குநர் அபிசன் ஜீவிந்தும்.

இந்தப் படங்களைப் போல் அல்லாமல், இன்பியல் நிகழ்வுகளையும் பகடியையும் சம அளவில் கலந்து துன்பியல் முடிவை நோக்கி நகர்த்திப் போவதும் இன்னொருவகை மெலோடிராமா தான். இயக்குநர் பாலாவின் ‘பிதாமகன்’ திரைக்கதை அத்தகையது. அண்மையில் வந்த ‘டிராகன்’ படத்தின் திரைக்கதை ஆக்கத்திலும் அந்தத்தன்மையைக் காணமுடியும். இந்தக் கலையியலே – மெலோடிராமாத் தன்மையே பொதுமக்கள் பரப்புக்குள் மாற்றுச் சொல்லாடல்களை உருவாக்க ஏற்றது. அதனைப் புரிந்துகொண்ட இயக்குநர்கள் வணிக சினிமாவிற்குத் தேவையானவர்களாக இருக்கிறார்கள்.

mail to: **ramasamytamil@gmail.com**



கருணாகரன் கவிதைகள்

1

காடற்ற நிலத்தில்
நிழலை இழந்து தவிக்கும் நாட்களை
கடக்கும் வழி தெரியாமல்
பொழுதெல்லாம் அலைந்து கொண்டேயிருக்கிறது
நாகம்

வெட்ட வெளியும்
கட்டிட நெரிசலும்
நெரிசலில் திணறிக் கொதிக்கும் வீதிகளும்
உண்டாக்கும் அச்சத்தில்
அதனுள் கொதித்தெழுகின்றன
ஆயிரமாயிரம் எரிமலைகள்

காட்டைத் தேடும் தாகத்தில்
நீண்டு தவிக்கும் நாக்கில்
கொப்பளிக்கிறது வரலாற்றுச் சினம்

நகரத்தின் வரைபடத்தில்
தன்னுடைய ரூபத்தில்
நிறைந்து கிடக்கும் பன்னூறு வீதிகளில்
தனக்கான வீதி எங்கேனும் உண்டா
என்று தேடிக் கொண்டேயிருக்கிறது நாகம்.

2

முன்னொரு காலத்தில் காடிருந்த நிலத்துக்கு
ஏதோ ஞாபகத்தில் வந்த மான்
தேடிக் கொண்டேயிருக்கிறது
காட்டை
காட்டின் மலர்களையும் கனிகளின் வாசத்தையும்.

காட்டின் வரைபடத்தை
நினைவுகளிலிருந்து மீட்டெடுத்து
தன் இணையை அழைக்கிறது

அதனுடைய அழைப்புக் கூவல்
திசைகளைக் கடந்து செல்கிறது அநாதரவாய்...

காடிருந்த நிலத்தைக் கட்டிடங்களால் நிரப்பிய
மானுடச் சூதினை அறிந்திடாத மானுக்குத்
தெரியவில்லை
தான் நிற்பது
எந்தக் காலனியக் காலத்தில்
எந்தப் பின்னைப் பின்நவீனத்துவ யுகத்தில் என்று.

3

'அதிகமாக ஒன்றுமில்லை' என்றே
எப்போதும் சொல்லிக் கொள்கிறாள்
அப்படிச் சொல்வதற்குள்ளே இருக்கிறது
அதிகமானவை
அதையெல்லாம் சொல்ல விரும்பாமல்
மறைத்துக் கொண்டாலும்
அதெல்லாம்
அவளை மீறி எப்படியோ பீறிட்டு விடுகின்றன
அந்தக் கண்களில்.

மனதை மறைக்கத் தெரிந்த நாக்கைப் போலல்ல
இந்தக் கண்களுக்கு
மனசோடு கூடிப் பிறந்த அன்புப்பிறவி



அப்படியொரு நெருக்கம்
எதையும் மறைவின்றிக் காட்டிக் கொள்ளும்
குழந்தைத் தனம்
மனது கரையும்போதெல்லாம்
தானும் கரைந்து கொள்ளும் 'கண்' கண்ட தெய்வம்.

4

'உள்ளம் உருகுதய்யா...'
என்று பாடிக் கொண்டு போகிறான் இசை
பாட்டுக் குரலில்
செக்கச் சிவப்பான மாலை கனிந்து
இரவாகிறது
வானத்தில் ஆயிரமாய் வெள்ளிகள் பூக்கின்றன
அதோ ஒரு அழகான நிலவு கூட உதித்து விடுகிறது
உள்ளத்தை உருக்கும் அந்தப் பாடலில்
பனைகளும் கிறங்கிப் போகின்றன
கிறங்கிய பனைகளில் ஊறும் கள்ளில்
பாட்டுக் கலக்கிறது

நாளை அது கள்ளோடு ஏறிவரும்
நாளையும் அது உள்ளத்தை உருக்கும்

'உள்ளம் உருகுதய்யா...
உன்னிழல் காண்கையிலே...'

5

அள்ளி அணைத்துக்கொள்
அன்பின் ஆழம் எவ்வளவோ, அவ்வளவுக்கு
இறுக்கிக் கொள்வோம்

இந்தத் தூறல் மழையிலும்
என்னமாய்ச் சிலிர்க்கின்றன செடிகளெல்லாம்
சிறிய காற்றிலும் குதூகலிக்கிறதே கொடி
அருகமர்ந்து
அன்பாக இறகுகளைக் கோதிக் கொடுக்கிறது
தன் இணைக்குச் சிட்டு.

தங்கமே,
அருமைத் தணலே!
மூட்டு, நம்மில் தீயை
ஊட்டு, உள்ளில் அன்பை

நம்முடைய அணைப்பில்
அத்தனை குண்டுகளும் தீர்ந்து போகட்டும்
அன்பின் முன்னே
படைகளும் போர்க் கருவிகளும் யாருக்கு
வேண்டும்?

இறுகத் தழுவிக் கொள்
ஒரு தெய்வம் நமக்குள் உருப்பெற
நம்மைக் காத்தருளும் அன்பின் மலர்களில்
பிரவாகிக்கும் வாழ்வின் குருதி

mail to: **poompoom2007@gmail.com**



புகழ் சேர, ஆயுள் குறைகிறது

● இந்திரா பார்த்தசாரதி

ஒரே மனிதனுக்குள் தொடர்ந்து ஆக்கமும் (செல்வமும்) அழிவும் (கேடும்) நிகழ்ந்துகொண்டே இருக்கின்றன. ஏன் தெரியுமா?

அவன் அசாதாரண மனிதன். 'வித்தகன்' என்கிறார் வள்ளுவர்.

உலகில் பெரும்பான்மையோர் சாதாரண மனிதர்கள். சராசரி. 'வேடிக்கை' மனிதர்கள் என்கிறார் பாரதி. 'தேடிச் சோறு தினம் தின்று, சின்னஞ்சிறு கதைகள் பேசிப் பிறர் வாடப் பல செயல்கள் புரிந்து, பின் கூற்றுக்கு இரையென மாயும்' வேடிக்கை மனிதர்கள் சராசரி மக்கள் என்பது அவர் வாக்கு,

அப்படியானால், வள்ளுவர் கூற்றின்படி, வித்தகர் யார்?

நத்தம் போல் கேடும் உளதாகும் சாக்காடும்
வித்தகர்க் கல்லால் அரிது

புரிகிறதா? படித்த அளவில் புரியாத குறட்பாக்களில் இதுவுமொன்று. பரிமேலழகர் துணை வேண்டும்.

'நத்தம்' என்றால் 'ஆக்கம்', 'செல்வம்' 'புகழ்'. அதாவது ஒருவருக்குச் செல்வமாகச் சேரும் புகழ். அது எப்பொழுது சேரும்? மக்கள் தொண்டில் ஈடுபடும்போதுதான், ஒருவர் 'மகாத்மா' ஆகலாம். இது 'வித்தகர்'க்குத்தான் சாத்தியம். அவர் செய்யும் தொண்டுக்கேற்பப் புகழ் கூடிக் கொண்டபோகிறது. ஆனால், அவருக்கு இன்னொன்று குறைந்துகொண்டே போகின்றது. .அதுதான் அவர் 'ஆயுள்' (கேடு) ஒன்று குறைய குறைய இன்னொன்று





அதிகரிக்கின்றது! 'நாளென ஒன்று போல் காட்டி உயிரீரும் வாளது உயிர்' (Damocles's Sword) என்பதை நினைவில் கொள்ளுங்கள்

இந்த முரண்நிலை வித்தகர்க்குதான் சாத்தியம்.

சராசரிக்களுக்கு?

ஒன்றுதான் நிகழும், அதுதான் 'கேடு.' இறுதியில் 'சாவு'. 'உளதாகும் சாக்காடும்' என்கிறார் வள்ளுவர். இருவருக்கும் பொது உண்மை. 'மரணம்'.

'நத்தம் போல் கேடும்' என்கிறாரே, 'போல்' என்பது உவம உருபு இல்லையா என்ற கேள்வி எழலாம். இல்லை என்கிறார் பரிமேழகர். 'போல்' என்பது 'சொல் அசை நிலை' என்கிறார்.

இப்பொழுதும் பேச்சு வழக்கிலே, 'அவன் அங்கே நின்னான் போல', 'ஓடினான் போல' என்று சொல்வதில்லையா, அது போல. (இங்கு 'போல' உவம உருபு!)

'நத்தமும் கேடும்' என்று பொருள் கொள்ள வேண்டும். ●

mail to: **parthasarathyindira@gmail.com**

published by PRABHU THILAAK published at No. 5, 5th Street, Soma sundaram Avenue, Shakti Nagar, Porur, Chennai 600116.

Owned by PRABHU THILAAK. printed by A. Chandran. Printed at Ayyanar offset, No. 10, Subbarao Nagar, Choolaimedu, Chennai 600094.
Editor : PRABHU THILAAK

Posted at patrika channel egmore (Posted between 28-31st of Every month)
Date of Publications : 25th of every month Reg.No.TN/TBM/150/2024-2026. ISSN Number 2456-3447 Dated: 04/10/2016.
R.DisNo. 2010/2002 RNI. TNTAM/2006/17955 Licenced to Post without Prepayment No: TN/PMG(CCR)/WPP 722/2024-2026.